This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

830.56
K21
1897

A 726,063

BEQUEATHED BY

George Allison Hench

PROFESSOR OF

Germanic Languages and Literatures

IN THE

University of Michigan,

1896-1899.

Hench

DEUTSCHE METRIK

DEUTSCHE METRIK

98587

nach

ihrer geschichtlichen Entwicklung

von

Friedrich Kauffmann.

Neue bearbeitung der aus dem nachlass
Dr. A. F. C. Vilmars von Dr. C. W. M. Grein herausgegebenen
»Deutschen Verskunst«.

Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung.
1897.

30.56
:21
897

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

Einleitung (§§ 1—7) 1

Erster Abschnitt: Altgermanische Metrik.

Cap. I. Quellen und Zeugnisse (§§ 8—10) 7

Cap. II. Die Technik des Stabreims (§§ 11—18) 10

Cap. III. Die Rhythmik (§§ 19—33) 18

Zweiter Abschnitt: Altdeutsche Metrik.

A. Von Otfrid bis auf Heinrich von Veldeke (§§ 34—62) 30

Cap. I. Die Reimform (§§ 36—42) 32

Cap. II. Die Versbetonung (§§ 43—45) 36

Cap. III. Die Rythmik (§§ 46—57) 38

1. Die Hebungen (§§ 46—48) 38

2. Die Senkungen (§§ 49—56) 42

3. Auftakt (§ 57) 46

Cap. IV. Strophenbau (§§ 58—60) 48

Cap. V. Langzeile und Kurzzeile (§§ 61—62) 50

B. Mittelhochdeutsche Metrik (§§ 63—143) 54

Cap. I. Die Reimtechnik (§§ 65—80) 56

Cap. II. Der Strophenbau (§§ 81—119) 71

I. Epische Strophen (§§ 82—96) 72

1) Morolfstrophe (§§ 83—89) 72

2) Nibelungenstrophe (§§ 90—96) 77

II. Lyrische Strophen (§§ 97—119) 85

1) Einfache Strophen (§§ 98—106) 86

2) Dreiteilige Strophen (§§ 107—118) 95

3) Leiche (§ 119) 106

Cap. III. Die Rhythmik der Reimpaare (§§ 120—143) . . 108

1) Versbetonung (§§ 121—127) 109

2) Auftakt (§§ 128—129) 114

3) Betonung im Versschluss (§ 130) 116

4) Versrhythmus (§§ 131—140) 118

5) Reimbrechung und Enjambement (§§ 141—142) . . 126

6) Akrostichon (§ 143) 128

C. Die Metrik des ausgehenden Mittelalters (§§ 144—148) 128

Dritter Abschnitt: Neuhochdeutsche Metrik.

Cap. I. Begründung einer neuen Technik (§§ 149—158) . . . 136

Cap. II. Der Reim (§§ 159—161) 146

Cap. III. Betonung (§§ 162—163) 149

Seite

Cap. IV. Versfüsse (§§ 164—211) 150
A. Jambische Verse (§§ 171—183) 159
1. Alexandriner (§§ 171—175) 159
2. Fünffüssiger Jambus (§§ 176—178) 162
a) Vers commun (§ 176) 162
b) Endecasillabo (§ 177) 164
c) Der englische fünffüssige Jambus (§ 178) . . 164
3. Der jambische Septenar (§ 179) 166
4. Der jambische Octonar (§ 180) 167
5. Der jambische Trimeter (§ 181) 168
6. Kürzere jambische Verse (§§ 182—183) 168
B. Trochäische Verse (§§ 184—193) 170
1. Trochäische Octonare (§§ 184—189) 170
2. Vierfüssige Trochäen (§ 190) 173
3. Fünffüssige Trochäen (§§ 191—192) 175
4. Kürzere trochäische Verse (§ 193) 177
C. Gemischte Versfüsse (§§ 194—197) 178
D. Daktylische Verse (§§ 198—209) 184
1. Hexameter und Pentameter (§§ 198—203) 184
2. Kürzere daktylische Verse (§§ 204—209) 193
E. Anapästische Verse (§ 210) 200
F. Verse mit künstlicheren antiken Versfüssen (§ 211) . . 202
Cap. V. Strophenformen (§§ 212—245) 204
A. Antike Strophen (§§ 213—219) 204
1. Sapphische Strophe (§§ 214—215) 204
2. Alkäische Strophe (§§ 216—217) 209
3. Asklepiadeische Strophe (§§ 218—219) 210
B. Italienische Strophen (§§ 220—234) 212
1. Sonett (§§ 220—224) 212
2. Terzine (§ 225) 217
3. Ottave (Stanze) (§§ 226—229) 218
4. Ritornell (§ 230) 221
5. Sestine (§ 231) 222
6. Triolet (§§ 232—233) 223
7. Madrigal (§ 234) 225
C. Strophen französischer Herkunft (§§ 235—236) 226
1. Quatrain (§ 235) 226
2. Rondeau (§ 236) 227
D. Strophen spanischer Herkunft (§§ 237—239) 229
1. Decime (§§ 237—238) 229
2. Cancion (§ 239) 230
E. Orientalische Strophen (§§ 240—244) 231
F. Altdeutsche Strophen (§ 245) 235

so reich bemessen, dass die abhängigkeit auch bei flüchtiger kenntnissnahme offenbar werden wird.

Eine neue behandlungsweise grammatischer probleme hat sich nunmehr siegreich durchgesetzt. Zu gunsten eines analogen umschwungs in der deutschen metrik ist erst bahn gebrochen. Die arbeit wird und muss rüstig fortgeführt werden.

Kiel, den 14. September 1896.

Friedrich Kauffmann.

Zu verbessern:

§ 5 anm. l. § 169 statt § 168.
§ 12 anm. 2 z. 7 l. ausdrücken des.
§ 32 s. 29 z. 6 l. svarabhakti.
§ 34 s. 30 z. 6 l. im verse.
§ 51 s. 43 z. 15 l. so ist, z. 21 thu irrimen.
§ 122 s. 110 z. 15 tilge zusammengesetzten.
§ 144 s. 128 z. 6 l. z. b. Der Minne Regel von Cersne,
§ 165 s. 171 z. 30 l. ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑.
§ 172 s. 160 z. 3 v. u. l. Alzire 1788.

Vorwort.

Im anschluss an die Vilmarsche grammatik habe ich auch die bearbeitung der »Verskunst« übernommen. Die grundsätze der publikation sind dieselben geblieben; behufs ihrer vorgeschichte muss auf Greins vorrede zu der ausgabe von 1870 verwiesen werden. Dankbar erkenne ich an, dass von diesem buch die forschung in mehrfacher hinsicht befruchtet worden ist, dass in folge dessen viel mehr übernommen werden konnte als von jenem. Namentlich wird man finden, dass ich in einzelnen partien der altdeutschen, und in der darstellung der neuhochdeutschen metrik die vorlage zu bewahren bestrebt gewesen bin. Für die älteren und für wesentliche teile der neueren perioden musste radikaler verfahren werden, wenn es darauf ankam, den stand des heutigen wissens zur anschauung zu bringen. Dass bei einem thema, dem in der gegenwart zahlreiche und von persönlichen stilempfindungen stark beeinflusste untersuchungen gewidmet werden, der versuch einer einheitlichen, geschichtlichen zusammenfassung auf bedenken stossen wird, ist in der natur der sache begründet. Immerhin ist bereits in principiellen punkten übereinstimmung erzielt, und so dürfte eine umgestaltung des nützlichen buches bedürfnis geworden sein.

Was ich für das verständniss der älteren und neueren technik Sievers, für das mittelalter Paul und Wilmanns und Möller, für die neuzeit Minor verdanke, ist insgesammt

Einleitung.

§ 1.

Die lehre von der deutschen verskunst zerfällt in drei zeitabschnitte:

1) die altgermanische metrik von der Urzeit bis auf Otfrid;
2) die altdeutsche metrik von Otfrid bis auf Opitz;
3) die neuhochdeutsche metrik von Opitz bis auf die Gegenwart.

Die altgermanische metrik ist die der deutschen alliterationspoesie eigentümliche und durchaus selbständig; die altdeutsche metrik mit der einführung des endreims als eines notwendigen factors des deutschen verses beruht auf nachahmung der in der lateinischen volkspoesie der christlichen kirche sowie der in der romanischen kunstpoesie der Provenzalen und Franzosen herrschenden technik. In der neuhochdeutschen periode befreit sich die verskunst vom reimzwang, eignet sich die strophen und verse der Griechen und der Romanen, der Engländer und der Orientalen an und schafft sich eine selbständige, deutscher poesie besonders angemessene form in den durch Klopstock gefundenen freien rhythmen.

Anm. 1. Unter Metrik verstehen wir die verskunst in ihrem ganzen umfang (nicht bloss verstechnik, sondern auch reimtechnik), unter Rhythmik verstehen wir die verstechnik. Rhythmus ist nach den accent- und tonstufen geordnete sprachbewegung: wo diese irgendwie, sei es auch noch so frei, geregelt ist, hören und empfinden wir rhythmus.

Anm. 2. Eine geschichtliche darstellung der deutschen Metrik von den ältesten zeiten bis auf die gegenwart besitzen wir in

Pauls Grundriss der germanischen Philologie, bd. II: E. Sievers, Altgermanische Metrik (s. 861); H. Paul, Deutsche Metrik (s. 898). Als besonders reichhaltig sind ferner zu nennen die abschnitte über Verskunst in A. Kobersteins Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, I⁶. II⁶. III⁶ (Leipzig 1884. 1872).

§ 2.

Die grundlage der deutschen rhythmik alter wie neuer zeit ist die betonung, d. h. der deutsche vers besteht aus einer bestimmten anzahl stark betonter silben (hauptheb ungen), zwischen denen minder betonte silben (nebenheb ungen) sowie unbetonte silben (senkungen) eingeschaltet werden können. Die quantität der silben kommt nur in sofern in betracht, als sie von dem umfang der verse, von der versfüllung abhängt (§ 6).

Anm. Die haupthebungen werden durch $\acute{\times}$, die nebenhebungen durch $\grave{\times}$, die senkungen durch $\times$ bezeichnet.

§ 3.

Versmass im gegensatz zum rhythmus der prosa besteht in der wiederholung gleichförmig betonter satzglieder; im gegensatz zu dem rhythmus der musik ist nicht gleichmass in der wiederholung (mathematisch strenge taktgleichheit), sondern nur gleichförmigkeit in der wiederholung erforderlich. Der der poesie eigene rhythmus kommt nicht beim singen und nicht beim scandiren zum ausdruck, sondern bei sinnvollem sprechvortrag (deklamation oder recitation). Der ausdrucksvoll vorgetragene vers bildet den ausgangspunkt für die metrische untersuchung.

§ 4.

Für den poetischen rhythmus sind folglich die logischen betonungsunterschiede des dem gedanken- und empfindungsgehalt nach bedeutsamen (haupthebungen) und weniger bedeutsamen (nebenhebungen und senkungen), die unterordnung des bedeutungslosen unter das bedeutende die hauptsache. Dabei sind zwei hauptformen zu unterscheiden:

1) Nebenhebungen und senkungen werden gleichförmig den haupthebungen untergeordnet: in diesem fall entstehen dipodien, dipodisch gebaute verse;

2) Senkungen werden gleichförmig den haupthebungen untergeordnet, nebenhebungen überhaupt nicht oder unregelmässig verwendet: in diesem fall entstehen monopodien, monopodisch gebaute verse. Beispiel:

Dipodisch:

Hàbe nun, ách! phìlosophíe,
Jùristeréi und mèdicín,
Und léider àuch thèologíe!
Durchàus studírt, mit hèissem bemühn.
Da stéh ich nùn, ich àrmer thór!
Und bìn so klúg als wìe zuvór;
Heisse magíster, hèisse dóctor gàr,
Und zíehe schon àn die zèhen jáhr,
Heràuf, heráb, und quèr und krúmm,
Meine schüler àn der náse herùm —
Und séhe, dàss wir nichts wissen können.

Monopodisch:

Der mórgen kám; es schéuchten sèine trítte
Den léisen schláf, der mìch gelínd umfíng,
Dass ích, erwácht, aus mèiner stíllen hütte
Den bérg hináuf mit fríscher séele gíng;
Ich fréute mích bei èinem jéden schrítte
Der néuen blúme, dìe voll tropfen híng;
Der júnge tág erhób sich mìt entzücken,
Und álles wàr erquíckt, mích zu erquícken.

§ 5.

Als haupthebungen können im vers nur solche silben verwendet werden, denen im satz eine volle betonung logischer weise zufällt, d. h. zu haupthebungen im vers sind nur grammatisch stark accentuirte silben verwendbar. Grammatisch nebentonige silben können zu rhythmischen nebenhebungen, nicht aber zu rhythmischen haupthebungen verwendet werden, es sei denn um einen schlechten oder einen komischen vers zu erzielen. Das wesentliche beim deutschen vers sind nicht die,

wenn wir scandiren, taktgleich wiederkehrenden versfüsse, sondern die, wenn wir deklamiren, taktfrei aber gleichförmig wiederkehrenden, durch natürliche pausen (cäsuren) von einander getrennten satzglieder oder wortfüsse.

Anm. Der ausdruck »wortfuss« stammt von Klopstock und bezeichnet ein satzglied als rhythmisches kolon, das aus einer dominirenden hauptheburg nebst der ihr untergeordneten nebenhebung und senkung besteht (vgl. § 168).

§ 6.

Unter gleichförmiger wiederkehr der wortfüsse (×́ ××, ×́ ×̀, ×́ ×, ×́) ist zu verstehen, dass der fuss, d. h. der abstand von haupthebung zu haupthebung, im vers gleichförmig bleibt, auch wenn die abstände nicht gleichförmig mit wörtern oder satzgliedern ausgefüllt sind. Wir unterscheiden leichte, mittlere, schwere vers- oder fussfüllung. Von der beschaffenheit der fussfüllung ist die quantität abhängig (§ 2). Es ist also falsch, wenn man die quantitäten für deutschen versbau als bedeutungslos erklärt hat.

Die quantitäten stehen in umgekehrtem verhältniss zur fussfüllung:

1) Überlange silben verwenden wir als haupthebungen bei leichter fussfüllung, d. h. wenn bei dipodien der wortfuss aus ×́ ×̀ × oder ×́ ×̀, bei monopodien aus ×́ besteht.
2) Lange silben verwenden wir als haupthebungen bei mittlerer fussfüllung, d. h. wenn der wortfuss bei dipodien aus ×́ ××̀ × oder ×́ ××̀, bei monopodien aus ×́ × besteht.
3) Kurze silben verwenden wir als haupthebungen bei schwerer fussfüllung, d. h. wenn der wortfuss bei dipodien aus ×́ ××× ×̀, bei monopodien aus ×́ ××× oder überhaupt aus einer grösseren anzahl von silben oder wörtern besteht.

Je mehr silben ein wortfuss enthält, um so kürzer werden die quantitäten sowohl der hebungs- als der senkungssilben. Der dichter hat es in der hand, durch leichte, mittlere oder schwere fussfüllung das tempo seiner verse zu reguliren: bei

leichter fussfüllung steigert, bei schwerer fussfüllung reducirt er die silbenquantitäten und erreicht im ersten fall langsameres, im zweiten fall rascheres tempo: das ergebniss ist eine mittlere zeitdauer der wortfüsse, die eingehalten, überschritten oder nicht erreicht werden kann. Sie wird gemessen von hauptheburg zu haupthebung, bleibt unter dem wechsel des tempos gleichförmig, hält aber kein festes taktmass.

§ 7.

Das wichtigste hilfsmittel zur geschichtlichen erforschung der deutschen verskunst bilden die selbstzeugnisse der dichter, welche mit denen Otfrids beginnen, im späteren mittelalter häufiger werden und aus der neuzeit noch reichlicher vorliegen.

Eine wissenschaftliche behandlung der deutschen Metrik setzt erst gegen ende des 16. jh. ein mit der begründung der deutschen Grammatik und Poetik; sie kommt in aufschwung durch die von Opitz eingeleitete reform der verstechnik; im 18. jh. entwickelt sich mit den grundlegenden untersuchungen Klopstocks die metrik zu einer selbständigen disciplin; erst im 19. jh. ist von Karl Lachmann (1793—1851) gleichzeitig mit der begründung der historischen Grammatik durch J. Grimm die historische betrachtung der deutschen verskunst eingeleitet worden.

Vergleiche:

Dante Alighieri, De vulgari eloquentia, lib. II c. 8 ff.; Boehmer, über Dantes schrift d. v. e. s. 26 ff.

F. Zarncke, Zwei mittelalterliche abhandlungen über den bau rhythmischer vèrse. Ber. d. Verh. d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1871, 34.

K. Bartsch, Germ. 1, 192; dazu F. Bech, Germ. 7, 74.

A. Puschmann, Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs (1571). Halle 1888 (Neudr. 73).

E. Höpfner, Reformbestrebungen auf dem gebiete der deutschen dichtung des XVI. und XVII. jh. Berlin 1866.

K. Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886.

Klopstocks sämmtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische schriften, hrsg. von L. Back und C. Spindler. 3. bd. Leipzig 1830.

K. Ph. Moriz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache. 2. aufl. Königsberg 1831.
A. W. v. Schlegel, Werke, hrsg. von Böcking 3, 19. 7, 98. 155 u. ö.; vgl. auch Goethes Werke, Weim. Ausg. 1, 424 ff.
K. Lachmann, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst (1831 bis 1834) in seinen Kleinen Schriften 1, 358. 407.
E. Brücke, Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. Wien 1871.
E. Meumann, Zur psychologie und ästhetik des rhythmus in Wundts Philosophischen Studien 10, 249. 393. Leipzig 1894.
Literaturübersicht bei K. v. Bahder, Deutsche Philologie im Grundriss, s. 224 ff.

Erster Abschnitt.

Altgermanische Metrik.

Cap. I. Quellen und Zeugnisse.

§ 8.

Der versbau zeigt in den ältesten dichtungen Deutschlands, Englands und Skandinaviens so gleichmässige formen, dass von ihnen angenommen werden darf, sie seien germanisches erbgut gewesen. Von den Goten und Altfriesen liegen keine poetischen denkmäler vor; die Nordgermanen zeigen manche besonderheiten; der aufbau altgermanischer metrik wird also vorzugsweise auf die poesie der Westgermanen (Angelsachsen, Niederdeutsche, Hochdeutsche) zu stützen sein.

Die ältesten dichtungen sind die der Angelsachsen, deren Beowulf um 700 zu datiren ist, deren fruchtbarster religiöser dichter Cynewulf im 8. jh. geblüht hat. Die alten texte sind vereinigt in der Bibliothek der angelsächsischen Poesie hrsg. von C. W. Grein, neue ausg. besorgt von R. Wülcker, Leipzig 1881 ff.

Aus Deutschland bilden die quellen 1) die aus den heidnischen zeiten erhaltenen Merseburger Zaubersprüche, das altertümlichste, was wir von altgermanischer poesie besitzen; 2) das um die mitte des 8. jahrhunderts im kloster Fulda verfasste Hildebrandslied; 3) das c. a. 770 in Baiern entstandene Wessobrunner gebet; 4) das c. a. 800 in Baiern verfasste Muspilli (vgl. W. Braune, Althochdeutsches Lesebuch, 3. aufl., Halle 1888; Denkmäler deutscher poesie und prosa, hrsg. von K. Müllenhoff und W. Scherer, 3. ausg. von E. Steinmeyer, Berlin 1892); 5) der altsächsische Heliand, eine c. a. 830 wahrscheinlich im kloster Corvey bearbeitete

evangelienharmonie, der sich gleichzeitige bruchstücke einer altsächsischen Genesis anreihen (vgl. Heliand, hrsg. von E. Sievers, Halle 1878; Bruchstücke der altsächs. Bibeldichtung, hrsg. von K. Zangemeister und W. Braune, Heidelberg 1894).

Aus dem 9. jh. stammen auch die ältesten dichtungen der Skandinavier. Die nordische skaldenpoesie, eine den Westgermanen fremde gattung, kommt hier nicht in betracht, wol aber die ihrer mehrzahl nach vom 9.—12. jh. in Norwegen und Island gedichteten Eddalieder. Vgl. K. Hildebrand, Die lieder der älteren Edda, Paderborn 1876.

Anm. Die versuche, altgermanische versformen in den rechtsdenkmälern Skandinaviens, Frieslands und Englands, sowie in nordischen runeninschriften nachzuweisen, sind ohne ergebnis geblieben.

Vgl. E. Sievers, Altgermanische Metrik. Halle 1893.

§ 9.

Weder die auf die frage nach der entstehung des rhythmus gerichteten forschungen, noch die über einen indogermanischen oder urgermanischen versbau aufgestellten hypothesen leisten etwas für das verständniss des in den dichtungen überkommenen versbaus. Es ist unbeweisbar und unwahrscheinlich, dass das erste sprechen der menschen ein singen gewesen, dass tanz und gesang aus regellosem springen und jubeln herzuleiten, oder dass metrum von den rhythmischen schlägen des menschlichen herzens abstrahirt worden sei. Es ist unbewiesen, dass die Indogermanen ein urmetrum gehabt hätten, aus dem der älteste versbau der Germanen zu erklären sei. Es ist unmöglich, dass das heutige kinderlied das wesentliche des urältesten deutschen verses bewahrt habe.

Vgl. H. Usener, Altgriech. Versbau. Ein versuch vergleichender Metrik. Bonn 1887. — A. Heusler, Über german. Versbau. Berlin 1894.

§ 10.

Die wichtigsten zeugnisse liefert der sprachschatz und die etymologische deutung einschlagender begriffe. Wir erkennen, dass es schon in grauer vorzeit eine poesie gegeben hat, die

zugleich mit der melodie des gesangs und der rhythmik des tanzes entstanden, dem heutigen begriff des tanzlieds vergleichbar, durch got. *laiks* (tanz), anord. *leikr* (tanz), ags. *lác* (spiel), ahd. *leich* (gesang) bezeugt ist. Eine zweite gattung bildete das sangbare zauberlied (got. *liuþ*, anord. *ljóþ*, ags. *léod*, ahd. *leot*); eine dritte gattung ist die für sprechvortrag bestimmte erzählende poesie (got. *spill*, anord. *spjall*, ags. and. ahd. *spell*), von der durch die angaben des Jordanes und Venantius Fortunatus übereinstimmend mit den formeln der ags. poesie feststeht, dass der dichter seinen vortrag auf der harfe begleitete (daher die formel mhd. *singen und sagen*, as. *singan endi seggian*, ags. *sinzan ond seczan*, in welcher »singen« auf den musikalischen teil des vortrags bezogen werden muss).

Anm. 1. Es ist eine durchaus unbegründete hypothese, wenn man die erzählende (gesprochene) poesie aus dem sangbaren lied und dieses aus dem tanzlied entstanden sein lässt: über das relative alter der drei gattungen ist nichts bekannt. Da die metrik es weder mit dem rhythmus des tanzes noch mit dem rhythmus der musik zu tun hat, kommt für sie nur der rhythmus der erzählenden poesie in betracht.

Anm. 2. Die altertümlichsten denkmale germanischer poesie, die Merseburger zaubersprüche, sind besonders geeignet, das nebeneinander der gattungen zu veranschaulichen. Ein *spell* (d. h. zum hersagen bestimmt) ist der erzählende eingang:

Phol ende Wuodan vuorun zi holza.
du wart demo balderes volon sin vuoz birenkit,
du biguolen Sinthgunt Sunna era suister,
du biguolen Friia Volla era suister,
du biguolen Wuodan so he wola conda.

Daran schliesst sich das gesungene eigentliche zauberlied, dessen von der melodie des gesangs abhängiger rhythmus von uns gar nicht festgestellt werden kann, weil wir die melodie nicht kennen:

sose benrenki sose bluotrenki
sose lidirenki
ben zi bena bluot zi bluoda
lid zi giliden sose gilimida sin.

Eine selbständige literaturgattung dieser letzteren art liegt im anord. *ljóþaháttr* vor, der schon im namen an das zauberlied (anord. *ljóþ*) anknüpft.

Vgl. K. Müllenhoff, De antiquissima Germanorum poesi chorica. Kiel 1847. — E. Schröder, Über das *spell*. Zeitschr. f. deutsches Altertum bd. 37, 241.

Cap. II. Die Technik des Stabreims.

§ 11.

Der stabreim, auch alliteration genannt, ist die älteste form der bindung deutscher verse und war allen germanischen stämmen bekannt. Das wesen der alliteration, in welcher das lebenselement des deutschen verses, die betonung, den angemessensten und vollkommensten ausdruck findet, besteht im allgemeinen darin, dass sie vorzugsweise den gedankengehalt der dichtung berücksichtigt, indem durch sie diejenigen wörter, welche den eigentlichen sinn tragen, durch verstärkte betonung vor den andern hervorgehoben werden, und in sofern bildet sie einen ausgeprägten gegensatz gegen den späteren endreim, welcher das melodische, nicht das rhetorische element des verses verstärkt.

§ 12.

Es ist eine schöpfung germanischen kunstsinns, den stabreim, der in alliterirenden formeln der rechtssprache und in der namengebung des volkes allgemeinere bedeutung gehabt hat, zu einem mit der dichterischen form notwendig gegebenen kunstmittel erhoben zu haben. Er wird auch dadurch als germanische eigenart erwiesen, dass er seinem wesen nach auf dem grammatischen accent der Germanen beruht und jedenfalls jünger ist als die germanische accentverschiebung (vgl. Deutsche Grammatik § 9).

Anm. 1. Das dem classischen altertum fehlende wort *alliteratio* findet sich zuerst in dem dialog Actius von J. J. Pontanus (1519). Die alliterationstechnik ist zuerst festgestellt von dem Isländer Snorri Sturluson in dem commentar zu seinem c. 1225 gedichteten Háttatal (hrsg. von Th. Möbius, Halle 1879—81). Die skandinavischen gelehrten des 17. jh. übermittelten die kenntniss derselben nach England und Deutschland. In England hat zuerst Hickes (1705) erkannt, dass der bau des ags. und as. alliterationsverses mit dem des altnordischen übereinstimme; schärfer hat diese übereinstimmung F. H. v. d. Hagen (1809) formulirt und J. Grimm hat ausgesprochen (1811), dass auch in Deutschland vormals dieselbe art gegolten habe, für die er den ausdruck »alliteration« in aufnahme gebracht hat, der im 17. jh. geläufiger gewesen war als im 18. jh.

Anm. 2. Die alliteration ist mit der deutschen sprache und sitte auf das innigste verwachsen. Ausser der reduplikation der verba zeigt sie sich in den namen der zu einem volk verbundenen stämme (*Erminones, Ingvaeones, Istvaeones*), der zu einer familie gehörigen individuen (*Segestes Segimerus Segimundus Segithancus, Sigmunt Sigelint Sigfrit, Gibeche Gunther Gernot Giselher, Heribrant Hiltibrant Hadubrant, Hengist Horsa*), ferner in rechtsformeln (Grimm, Rechtsalt. s. 6—13) und ausdrücken des des gemeinen lebens, von denen viele den ältesten vergleichbare noch heutigen tags üblich sind (*wohl und wehe, haut und haar, haus und hof, stock und stein, kind und kegel, mann und maus, land und leute, schutz und schirm*). Dieser allgemeinere gebrauch ist vermutlich der ältere, aus ihm wird der stabreim als träger des versbaus, als die technische form der poesie herzuleiten sein. Die dichter machen denn auch gebrauch von einer fülle stehender, nicht ihnen ausschliesslich angehörigen bezeichnungen, formeln und umschreibungen.

Vgl. O. Hoffmann, Reimformeln im westgermanischen. Darmstadt 1889. — R. M. Meyer, Die altgermanische poesie nach ihren formelhaften elementen beschrieben. Berlin 1889.

§ 13.

Das grundgesetz der alliterationspoesie, wie sie sich in den Merseburger zaubersprüchen, im Hildebrandslied, im Wessobrunner gebet und im Muspilli, im Heliand und in der Genesis darstellt, ist zunächst folgendes: Zwei halbzeilen (halbverse) werden dadurch zu einem rhythmischen ganzen, einer langzeile verbunden, dass in dieser langzeile die nachdrücklichst betonten silben zweier oder dreier hauptwörter, der eigentlichen träger des inhalts, mit gleichen buchstaben bezw. lauten anfangen. Diese buchstaben, deren ein bis zwei in dem ersten und einer im zweiten halbverse stehen, führen den namen stäbe (= anord. *stafir* buchstaben) oder reimstäbe, ihre übereinstimmung bildet den stabreim (alliteration). Welche buchstaben in der langzeile als reimstäbe betrachtet werden müssen, darüber entscheidet der reimstab des zweiten halbverses: er heisst deswegen hauptstab (anord. *hǫfuþstafr*). Er liegt stets in dem ersten hauptwort der zweiten halbzeile und gibt an, was als reim in der langzeile zu gelten habe. Auf dem hauptstab der zweiten halbzeile baut sich die ganze langzeile auf; die mit ihm übereinstimmenden buchstaben (reimstäbe) des ersten halbverses heissen auch stollen (anord. *stuþlar*).

§ 14.

Der stabreim besteht seinem wesen nach nur aus 2—3 im anlaut der hauptwörter übereinstimmenden buchstaben (*literae initiales*), ist nicht silbenreim, sondern laut (bezw. buchstaben-)reim. Jeder vers ist durch andern stabreim vom vorhergehenden und nachfolgenden unterschieden; es ist ein zeichen sinkender kunst, wenn im Hildebrandslied (v. 8—10) derselbe stabreim in fortlaufenden zeilen wiederkehrt.

Für die consonanten ist gleichlaut, für die vokale verschiedenheit die regel: es alliterirt nur tenuis mit tenuis, media mit media, spirans mit spirans u. s. w.; es alliteriren aber alle vokale mit einander:

westar ubar **w**entilseo, dat inan **w**ic furnam *Hild.* 43.
rauba bi**r**ahanen, ibu du dar enic **r**eht habes *Hild.* 57.
dat du **h**abes **h**eme **h**erron goten *Hild.* 47.
garutun se iro **g**udhamun **g**urtun sih iro suert ana *Hild.* 5.
ferahes **f**rotoro; her **f**ragen gistuont *Hild.* 8.
chind in **ch**uningrihhe **ch**ud is mir al irmindeot *Hild.* 13.
her fur**l**æt in **l**ante **l**uttila sitten *Hild.* 20.
prut in **b**ure, **b**arn unwahsan *Hild.* 21.
helidos ubar **h**ringa, do sie to deru **h**iltiu ritun *Hild.* 6.
sorgen mac diu **s**ela unzi diu **s**uona arget *Musp.* 6.
prinnan in **p**ehhe: daz ist rehto **p**alwic dink *Musp.* 26.
khenfun sint so **k**reftic, diu **k**osa ist so mihhil *Musp.* 40.
suma **h**apt **h**eptidun, suma **h**eri lezidun *Merseb.* 1, 2.

Während auch bei consonantenverbindungen, wie die beispiele zeigen, nur der erste consonant für die alliteration in betracht kommt, gilt für die verbindungen *sc*, *sp*, *st* die regel, dass sie weder unter einander noch mit einfachem *s* alliteriren, dass *sc* nur mit *sc*, *sp* mit *sp*, *st* mit *st* alliterirt:

scarpen **sc**urim, dat in dem **sc**iltim stont *Hild.* 64.
spracono so **sp**ahi he mohta rekkien **sp**el godes *Hel.* 572.
sten ni ki**st**entit verit denne **st**uatago in lant *Musp.* 55.

Die vokale (und diphthonge) alliteriren ohne unterschied mit einander. Rapp, Physiol. d. Sprache I, 214 (1836), hat zuerst als grund dieser erscheinung auf den jedem vokal vorangehenden spiritus lenis verwiesen, so dass dieser consonant, nicht der vokal alliterirte; aber die existenz des spiritus lenis ist nicht erwiesen

und die den vokalen eigene klangfülle reicht zur erklärung aus. Der wechsel verschiedener vokale galt als regel, nicht die wiederholung eines und desselben vokals:

fon thinera **a**lderu **l**dis **o**dan scoldi *Hel.* 124.
fon thinera **a**lderu **l**dis **e**rl afodit *Hel.* 166.
er nec **a**ftar **e**rlos huurbun *Hel.* 2793.

Selten sind reimformen wie z. b.

ald aftar them **a**laha endi umbi thana **a**ltari geng *Hel.* 107.

§ 14a.

Eine der gewöhnlichsten erscheinungen ist die, dass sich in alliterirenden gedichten langzeilen finden, welche in der ersten hälfte nur einen reimstab aufweisen (einfache alliteration):

want her do ar arme **w**untane bouga *Hild.* 33.
mit **g**eru scal man **g**eba infahan *Hild.* 37.
doh maht du nu **a**odlihho, ibu dir din **e**llen taoc *Hild.* 55.
unti im iro **l**intun **l**uttilo wurtun *Hild.* 67.
so denne der **m**ahtigo kuninc daz **m**ahal kipannit *Musp.* 31.

Fällt der satzschluss in die cäsur, so ist doppelalliteration in der ersten halbzeile die regel:

thinun **l**iobun **l**iudiun. **L**istiun talde tho *Hel.* 492.

Nicht ungewöhnlich sind verse wie:

Cristas leron. Thu scalt noh **c**ara thiggean *Hel.* 499.

Sehr selten sind dagegen verse wie:

selbon a**q**uellian. Than habde ina **c**raftag god *Hel.* 754.

Langzeilen dieser art sind die regel im satzanfang und im satzverlauf:

That is so the **w**astom the an themu **w**ege bigan *Hel.* 2506.
Dar scal er vora demo **r**ihhe az **r**ahhu stantan *Musp.* 35.
Denne ni darf er **s**orgen denne er ze deru **s**uonu quimit *Musp.* 65.

Vor sinnespause findet sich fast nie reimstab im versausgang allein, sondern entweder bei stärkerer pause doppelalliteration oder, wo diese unterblieben, bei kürzerer pause einfache alliteration im verseingang:

Hiltibrant gimahalta: er was **h**eroro man *Hild.* 7.
ibu du mi **e**nan sages ik mi de **o**dre wet *Hild.* 12.
dar ist **l**ip ano tod **l**ioht ano finstri *Musp.* 14.
helandero best **h**elagas gestes *Hel.* 50.

Anm. 1. Der stabreim ist lautreim, nicht silbenreim. Nur zufällig sind reimhäufungen wie:

want her do ar arme **wunt**ane bouga *Hild.* 33.
daz **leit**it sia sar dar iru **leid** wirdit *Musp.* 9.
weros te them **werk**e so sculun fan thero **wer**oldi duon *Hel.* 3448.

Anm. 2. Der reim beruht auf dem phonetischen wert der stäbe, verschiedenheiten der orthographie sind also unwesentlich, z. b. reimt ahd. *prut* auf *bur, fastun* auf *virina, queman* auf *chunno*; desgl. ags. and. *jung* auf *gern, Zacharias* auf *sehan, werod* auf *hwarf.*

Anm. 3. Zuweilen sind scheinbar vier reimstäbe in der langzeile vorhanden, sobald nämlich:

1) nicht bloss die hauptwörter, sondern auch die formwörter (hilfsverba, pronomina, partikeln: anord. *málfylling*) gerechnet werden. Das ist aber nicht zulässig, weil nur hauptwörter (substantiva, adjectiva, verba) fähig sind, reimstäbe zu tragen, stabwörter zu sein;

2) das grundgesetz ausser acht gelassen wird, wonach der hauptstab die alliteration regirt und über den reim entscheidet (§ 13). Es ist also rein zufällig, absichts- und wirkungslos, wenn sog. überschlagender reim nachgewiesen werden kann:

spenis mih dinem **w**ortun, wili mih dinu **sp**eru **w**erpan *Hild.* 40.
fateres **m**ines, dat was so **f**riuntlaos **m**an *Hild.* 24.
forn her **o**star giweit, **f**loh her **O**tachres nid *Hild.* 18.

3) die zufällige erscheinung, dass im 2. halbvers ausser dem hauptstab noch ein wort mit demselben buchstaben anlautet, zu einer wesentlichen erhoben wird:

ge**w**ald an thesaro **w**eroldi than **w**illiu ik iu te **w**arun *Hel.* 3829.
ibu du mi **s**enan sages, **i**k mi de **o**dre wet *Hild.* 12.
dat **H**iltibrant **h**ætti min fater, ik **h**eittu **H**adubrant *Hild.* 17.

Alle diese annahmen sind mit dem grundprinzip des hauptstabes unvereinbar.

Anm. 4. Wie leicht zufälligkeiten geltung und umfang gewinnen, ergibt sich auch daraus, dass in einzelnen versen sich die alliteration mit dem endreim verbunden zeigt:

unti im iro **l**int*un* **l**uttilo wurt*un* *Hild.* 67.
mit **g**eru scal m*an* **g**eba infah*an* *Hild.* 37.
in sus **h**eremo m*an* **h**rusti giwinn*an* *Hild.* 56.
denne stet dar **u**mp*i* **e**ngilo menig*i* *Musp.* 88.
suma **h**apt **h**ept*idun*, suma **h**eri lez*idun* *Mers.* 1,2.
inspring haptb*andum*, **i**nvar vig*andum* *Mers.* 1,4.

Sose snell snelle*mo* pegagenet ander*mo*,
so wirdit sl*iemo* firsniten sciltr*iemo* *MSD*[3] I, 56, 10.
Imo sint fuo*ze* fuoderma*ze*,
imo sint b*urste* ebenho f*orste*
unde zene *sine* zwelifelni*ge* *MSD*[3] I, 56, 25.

Hier ist alliteration ebenso unwesentlich als in den zuerst angeführten beispielen der endreim.

Anm. 5. Anders zu beurteilen sind gereimte verse ohne alliteration mitten unter alliterirenden:

dat sagetun m*i* usere liut*i* *Hild.* 15.
diu marha ist farpr*unnan* diu sela stet pid*ungan* *Musp.* 61.

sowie umgekehrt alliterationsverse ohne endreim mitten unter endreimenden z. b. der bei Otfrid und wörtlich ebenso im Muspilli sich findende vers:

thar ist lib ano tod, lioht ano finstri *Otfr.* I, 18[9] = *Musp.* 14.

§ 15.

Während in der ersten halbzeile die stellung der stäbe keiner weiteren beschränkung unterworfen ist, als dass sie durch haupthebungen gebildet werden, gilt für den stab der zweiten halbzeile, den hauptstab, die beschränkung, dass er auf dem ersten (eventuell einzigen) hauptwort der halbzeile liegen muss:

1) es beginnt die zweite halbzeile mit dem hauptstab:

garutun se iro guđhamun gurtun sih iro suert ana *Hild.* 5.
enti si den lihhamun likkan lazzit *Musp.* 3.
liudo barno lobon lera Cristes *Hel.* 6.

2) es gehen ihm unbetonte formwörter (*málfylling*) voraus:

Hiltibrant enti Hadubrant untar heriun tuem *Hild.* 3.
sorgen mac diu sela unzi diu suona arget *Musp.* 6.
frummian firiho barn than warun thoh sia fiori te thiu *Hel.* 9.

In der angelsächsischen, altniederdeutschen und althochdeutschen alliterationspoesie ist es üblich, die durch die alliteration gebundenen halbzeilen durch den sinn zu trennen (Cäsur) und die durch den sinn getrennten zeilen durch die alliteration zu verbinden, so dass häufig in der mitte der langzeilen die sätze schliessen:

sunufatarungo. Iro saro rihtun *Hild.* 4.
arbeo laosa: he raet ostar hina *Hild.* 22.
fateres mines. Dat was so friuntlaos man *Hild.* 24.

welaga nu **w**altant got! **w**ewurt skihit *Hild.* 49.
sten ni ki**st**entit. Verit denne **st**uatago in lant *Musp.* 55.
wirđiga ti them gi**w**irkie. Habda im **w**aldand god *Hel.* 20.

In die cäsur kann sogar das ende des capitels fallen, z. b. das VI. capitel des Heliand schliesst mit dem halbvers:

mendean **m**ancunni.

Das VII. capitel beginnt mit dem hauptstab: •

Manag fagonoda.

Aus dieser thatsache folgt, dass die verse nicht in strophen gebunden, sondern stichisch gebaut worden sind. Dem steht entgegen, dass in Skandinavien die verse zu meist vierzeiligen strophen vereinigt worden sind. Zweifellos liegt darin eine nordische sonderentwicklung vor, welche den Westgermanen fremd geblieben ist.

Anm. Die gemeinsame grundlage bildete die mischung von versgruppen (freien strophen) und verbindender prosa. Vgl. Müllenhoff, Zeitschr. f. deutsch. Alterth. 23, 151 f.

§ 16.

In der neueren zeit (zuerst im 17. jh.) hat man versucht, die seit einem jahrtausend untergegangene alliterationspoesie wieder zur selbständigen geltung zu bringen; aber es mangelt diesen versuchen (von Fouqué, Rückert, W. Jordan, R. Wagner) an den zu ihrem gelingen unerlässlichen bedingungen. Denn ganz abgesehen von einem über die gebühr laxen versbau, fehlt es durchaus an der erkenntniss des grundprincips des alten alliterationsverses, dass die alliterationsstäbe nur auf hauptwörter fallen, die träger des sinnes wie des rhythmus sind und dass ihre verteilung im vers an ganz bestimmte regeln gebunden ist. Daher machen die neueren alliterationsverse oft grade einen dem ernst und einfacher erhabenheit entgegengesetzten eindruck.

§ 17.

Die alte technik des stabreims beruht auf der rhetorischen kraft der redeteile. Nur die wichtigsten redeteile, vorzugsweise die substantiva, sind träger des stabreims, wie sie es in der hauptsache sind, welche der altgermanischen poesie ihre con-

stitution verleihen. Wie im satz, so sind im vers mehrere sinngewichtige wörter vereinigt: zur alliteration sind stets nur diejenigen befähigt, welche die nachdrücklichste rhethorische kraft erfordern.

§ 18.

Im besondern haben die alten dichter folgende regeln beobachtet:

1) Stehen in einem halbvers zwei nomina (substantiva, adjectiva, zahlwörter) als glieder eines und desselben satzes beisammen, so können beide, so muss das vorausgehende den reimstab tragen:

ferahes **f**rotoro her **f**ragen gistuont *Hild.* 8.
fohem wortum hwer sin **f**ater wari *Hild.* 9.

Anm. 1. Fehlerhaft sind verse wie:

tot ist **H**iltibrant **H**eribrantes suno *Hild.* 44.
dar man mih eo **s**cerita in folc **s**ceotantero *Hild.* 51.
daz Elias in demo **w**ige ar**w**artit werde *Musp.* 49.

2) Stehen drei nomina im halbvers, so ist vom stabreim dasjenige ausgeschlossen, welches in grammatischer abhängigkeit oder in enklise oder in composition steht; von den selbständigen begriffswörtern trägt den reim notwendig dasjenige, welches voransteht:

helag word godas endi mit iro **h**andon scriban *Hel.* 7.
helag **h**imilisc word sia ne muosta **h**elitho than mer *Hel.* 15.
chind in **ch**uninc riche **ch**ud ist mir al irmindeot *Hild.* 13.

3) Verba sind innerhalb derselben verszeile stets den nominibus untergeordnet und können folglich, wenn sie voranstehen, reimlos bleiben oder am reim teilnehmen, dürfen niemals, wenn sie nachfolgen, den reim allein tragen:

want her do ar arme **w**untane bouga *Hild.* 33.
ih wallota **s**umaro enti wintro **s**ehstic ur lante *Hild.* 50.
garutun se iro **g**uđhamun **g**urtun sih iro swert ana *Hild.* 5.
rauba bi**r**ahanen ibu du dar enic **r**eht habes *Hild.* 57.

Anm. 2. Falsch wäre z. b.: »her do ar arme **w**ant«. — Der fall, dass ein verbum vor einem nomen den stabreim trägt, tritt not-

wendig dann ein, wenn auf dem verbum der rhetorische accent des satzes liegt:

daz der man haret ze gote enti imo hilfa ni quimit *Musp.* 27.
maht meflu biwarp mathidun erlos *Hel.* 2910.

4) Die formwörter (hilfsverba, adverbia, pronomina, präpositionen, partikeln) sind, so weit sie proklitisch oder enklitisch gebraucht werden, naturgemäss vom stabreim ausgeschlossen, sind als träger desselben nur verwendbar, wo sie selbständigen begriffswert haben; das gilt z. b. von den präpositional-adverbien:

wirdit denne furi kitragan daz frono chruci *Musp.* 100.
tinseo so huilican so he us to sokid *Hel.* 3207.

desgl. von besonders hervorgehobenen adverbien, partikeln, pronominibus und artikeln:

der dir nu wiges warne nu dih es so wel lustit *Hild.* 59.
selbo giwirkean of he so weldi *Hel.* 163.
ge te seggennea sinom wordun *Hel.* 1838.
an them dagun thegno liobost *Hel.* 4600.

Vgl. M. Rieger, die alt- und angelsächsische Verskunst. Zeitschr. f. deutsche Phil. 7, 1 ff. — K. Fuhr, Die Metrik des westgermanischen alliterationsverses. Marburg 1892.

Cap. III. Die Rhythmik.

§ 19.

Die technik des stabreims bildet die grundlage für die rhythmik des alliterationsverses. Diese ist infolgedessen durchaus von der des reimverses verschieden. Gemeinsam ist dem alliterationsvers und reimvers nur das beherrschende grundprincip aller deutscher verse, wonach versaccent und satzaccent im einklang stehen, wonach die natürliche betonung prosaischer rede durch die künstlerische ordnung der rhythmischen betonungsstufen nicht verletzt werden darf.

Vergleiche:

E. Jessen, Grundzüge der altgermanischen Metrik. Zeitschr. f. d. Phil. 2, 114 (1870).

A. Amelung, Beiträge zur deutschen Metrik. Zeitschr. f. d. Phil. 3, 253 (1871).

F. Vetter, Zum Muspilli und zur german. alliterationspoesie. Wien 1872.

C. Horn, Zur Metrik des Heliand. Beitr. 5, 164 (1878).

E. Sievers, Zur Rhythmik des germanischen alliterationsverses. Beitr. 10, 209 (1885); 12, 454. — Dazu Luick, Beitr. 11, 470; 13, 388.
E. Sievers, Proben einer metrischen herstellung der Eddalieder progr. Tübingen 1885.
F. Kauffmann, Die Rhythmik des Heliand. Beitr. 12, 283 (1887); 15, 360. — Dazu Luick, Beitr. 15, 441.
H. Möller, Zur ahd. alliterationspoesie. Kiel 1888.
H. Hirt, Untersuchungen zur westgermanischen Verskunst. I. Leipz. 1889. II. Germ. 36, 159. 279. Zeitschr. f. d. Altert. 38, 304.
A. Heusler, Der Liǫþaháttr, eine metrische Untersuchung. Berlin 1890.
B. ten Brink, Altenglische Literatur in Pauls Grundr. der germ. Phil. II, 515.
K. Fuhr, Die Metrik des westgerman. alliterationsverses. Marburg 1892.
J. Lawrence, Chapters on alliterative verse. London 1893.
M. Kaluza, Studien zum germanischen alliterationsvers. I. Berlin 1894. — Festschrift für O. Schade (Königsberg 1896) s. 101 ff.
R. Kögel, Geschichte der deutschen Literatur. I. Strassburg 1894.
F. Franck, Beiträge zur rhythmik des alliterationsverses. Zeitschr. f. d. Altert. 38, 228.

§ 20.

Hinsichtlich der betonung der silben sind drei tonstufen und drei accentstufen zu unterscheiden: hochton, tiefton und tonlosigkeit; hauptaccent, nebenaccent, accentlosigkeit. Über die musikalischen tonstufen der alten zeit ist nichts bekannt; sie haben anscheinend in der rhythmik eine untergeordnete rolle gespielt. Das wesentliche sind die accentstufen. Der hauptaccent (hauptictus ×́) liegt in selbständigen wörtern auf der stammsilbe, in zusammensetzungen auf der stammsilbe des ersten wortes. Der nebenaccent (nebenictus ×̀) gebührt den zweiten gliedern der composita, sowie den ableitungssilben. Accentlos waren die enklitika und proklitika sowie die flexionsendungen.

Zu den vershebungen konnten sowol grammatische hauptaccente als nebenaccente verwendet werden. Die senkungen wurden durch accentlose silben gebildet. Mit andern worten: die stammsilben der nomina (und verba) sind die hebungssilben der verse.

Auch die ableitungssilben sind fähig nicht bloss eine neben- sondern auch eine haupthebung zu tragen, aber nur,

wenn die verse leicht gefüllt sind und accentlose silben vorausgehen oder nachfolgen. Im allgemeinen werden silben, welche einen grammatischen nebenictus tragen, nur zu rhythmischen nebenhebungen verwendet. Z. b. zusammensetzungen tragen insgemein eine haupt- und eine nebenhebung, jene auf der ersten, diese auf der zweiten hauptsilbe, z. b. *chúnincrìche*, *írmindèot*, *múspìlli*. Die zweite hauptsilbe kann jedoch zu einer rhythmischen haupthebung erhoben werden, wenn die verse leicht gefüllt sind, z. b. der vers *chínd in chúnincrìche* Hild. 13 zeigt mittlere füllung, die compositionssilben *-rìche* führen infolgedessen einen rhythmischen nebenictus, dagegen die verse *súnufátarùngo* Hild. 4, *sid Détríhhe* Hild. 23 sind leicht gefüllt, die nebensilben *fa-*, *ri-* konnten deshalb die haupthebung übernehmen.

Stets accentlos dagegen und durchaus unfähig eine hebung zu tragen sind die präpositionen, die präfixe, die enklitischen hilfsverba, die proklitischen oder enklitischen pronomina sowie die casusendungen der nomina, die flexionsendungen der verba. Hebungsfähig sind die ableitungssilben, z. b. in dem part. präs. *lidante* Hild. 42 ist *-e* flexions-, *-ant* ableitungssilbe, die accentuirung des wortes folglich: *lídànte*, desgl. *árgòsto*, *brúnnòno*, formen, für welche die möglichkeit besteht, sie im vers auch als *lídánte*, *árgósto*, *brúnnóno* zu verwenden.

Anm. Die fremdwörter werden nach deutscher weise betont, indem sie den hauptaccent auf der ersten silbe haben, z. b.: *Ádam*, *Élias*, *Sátanas*, *Júdeon*, *Máttheus*, *Pílatus*, *Jóhannes*, *Gálilea*, *Jérusalem*, doch schwankt der name des Herodes: *Érodes* reimt auf vocal, *Eródes* auf *r*:

Erodes the cuning thar he an is rikea sat *Hel.* 716.

§ 21.

Der stabreim wird stets von den haupthebungen getragen. Silben, auf welchen ein rhythmischer nebenaccent liegt oder welche accentlos sind, kommen für den stabreim nicht in betracht. Die tatsache, dass der erste halbvers in der regel zwei durch stabreim ausgezeichnete stabwörter führt (§ 13), hat die vermutung nahe gelegt, dass auch im zweiten halbvers zwei rhythmische

haupthebungen anzunehmen, dass im alliterationsvers auch reimlose haupthebungen verwendet seien. Diese vermutung hat sich bestätigt: Jeder halbvers führt zwei haupthebungen, von denen im zweiten halbvers die erste, im ersten halbvers entweder beide oder die erste allein oder die zweite allein durch stabreim ausgezeichnet sind.

I. halbvers: **w**éstar ubar **w**éntilseo *Hild.* 43.
héuwun **h**ármlicco *Hild.* 66.
her fur**l**ét in **l**ánte *Hild.* 20.
dat du **h**ábes **h**éme *Hild.* 47.
khénfun sint so **k**réftic *Musp.* 40.
so daz **h**ímiliska **h**órn *Musp.* 73.
suma **h**ápt **h**éptidun *Mers.* 1, 2.
chéisuringu gitán *Hild.* 34.
forn her **ó**star giwéit *Hild.* 18.
mit **g**éru scál man *Hild.* 37.
ih wallota **s**úmaro enti wíntro *Hild.* 50.
dar ist **l**íp ano tód *Musp.* 14.
daz der man **h**áret ze góte *Musp.* 27.
dár man mih eo **sc**érita *Hild.* 51.

II. halbvers: untar **h**ériun twém *Hild.* 3.
chúd ist mir al írmindeot *Hild.* 13.
mit **D**éotríhhe *Hild.* 26.
fona **h**ímilzúngalon *Musp.* 4.
gigan wírdit *Musp.* 12.
prinnit **m**íttilagárt *Musp.* 54.
suma **h**éri lézidun *Mers.* 1, 2.

§ 22.

Das mindestmass des halbverses bilden vier silben; halbverse von zwei oder drei silben kommen kaum vor. Nach der stellung der beiden je einen versfuss constituirenden, durch stabreim ausgezeichneten haupthebungen sind 5 typische versformen zu unterscheiden:

A ˌ × | ˌ ×
B × ˌ | × ˌ
C × ˌ | ˌ ×
D ˌ | ˌ ×́ × oder ˌ | ˌ × ×́
E ˌ ×́ × | ˌ (ˌ × ×́ | ˌ ist noch nicht nachgewiesen).

A **b**rút in **b**úre *Hild.* 21.
máno vállit *Musp.* 54.

B that **h**óha **h**ús *Hel.* 5575.
an **l**ángan wég *Hel.* 544.

C is **w**órd **w**éndien *Hel.* 2779.
sid **D**étríhhe *Hild.* 23.

D **m**ód **m**órnòndi *Hel.* 721.
bárn únwàhsan *Hild.* 21.
ál **ir**minthìod *Hel.* 1773.

E **fi**sknètt an **fl**ód *Hel.* 2630.
bérht lòn antféng *Hel.* 3362.

§ 23.

Den festen rahmen bilden die hebungen. Beweglich sind die senkungen der ersten versfüsse. Nach der zahl der hebungen sind die versfüsse in den 5 typen nicht verschieden, wohl aber nach der zahl der senkungen. Wir unterscheiden:

1) füsse mit leichter versfüllung
   a) ´ _ DE
   b) × ´ _ BC
2) füsse mit mittlerer versfüllung
   a) ´ _ × AC
   b) ×̇ × DE
3) füsse mit schwerer versfüllung, wenn die senkungen sich häufen.

Sie sind nach ihrer zahl fest bestimmt nur in den zweiten versfüssen ´ _ × AC, ×̇ × D: in den zweiten versfüssen wird die schlusssenkung durch eine, höchstens zwei silben gebildet; die innere senkung × ´ _ B ist ein-, zwei-, höchstens dreisilbig. Die zweiten versfüsse zeigen also entweder leichte oder mittlere versfüllung.

Ganz anders ist senkungsbildung in den ersten versfüssen beschaffen. Die mehrzahl der verse zeigt häufung der senkungen vor oder nach der hebungssilbe. ´ _ × A, × ´ _ BC erscheinen als

´ _ ×, ´ _ × ×, ´ _ × × ×, ´ _ × × × ×, ´ _ × × × × × etc.
× ´ _, × × ´ _, × × × ´ _, × × × × ´ _, × × × × × ´ _ etc.

Zum beispiel:

A: fíngron scríban *Hel.* 32, d. i. ⏑ ´ × | ⏑ ´ ×
hélages géstes *Hel.* 50, d. i. ⏑ ´ × × | ⏑ ´ ×
hélagaro stémnun *Hel.* 24, d. i. ⏑ ´ × × × | ⏑ ´ ×
lónon thinen gilóbon *Hel.* 3083, d. i. ⏑ ´ × × × × | ⏑ ´ ×
wíhida sie mid is wórdun *Hel.* 5974, d. i. ⏑ ´ × × × × × | ⏑ ´ ×

B: an hárdan stén *Hel.* 1091, d. i. × ⏑ ´ | × ⏑ ´
obar brédan bérg *Hel.* 714, d. i. × × ⏑ ´ | × ⏑ ´
alloro bárno bést *Hel.* 338, d. i. × × × ⏑ ´ | × ⏑ ´
bigan im the wíso mán *Hel.* 312, d. i. × × × × ⏑ ´ | × ⏑ ´ etc.

Im Heliand finden sich steigerungen der senkungssilben der ersten füsse bis auf 10 und 11.

Derartige schwere versfüllung ist beliebt bei denjenigen versen des typus A, welche nur éin stabwort und zwar im zweiten fuss zeigen; es gehen reihen von formwörtern voraus, von denen der regel nach das erste den rhythmischen accent trägt:

scólda thuo that **séhsta** *Hel.* 48.
úndar thesaro **mé**nigi *Hel.* 5194.
thát he obar thesaro **érdu** *Hel.* 726.

Der ausnahmestellung der alliteration wegen pflegt man verse dieser art als typus A 3 zu bezeichnen.

§ 24.

Die quantitäten der senkungssilben sind wie die der hebungssilben von der versfüllung abhängig. Es zeigen die typen B D E an erster und zweiter, typus C an erster hebungsstelle stets lange silben, entsprechend der grundregel, wonach versfüsse mit leichter versfüllung lange quantitäten verwenden. Tritt eine verstärkung der versfüllung, d. h. eine vermehrung der silbenzahl in den genannten versfüssen ein, so reducirt sich die quantität der hebungssilbe. Man spricht in diesem fall von »auflösung« und versteht darunter eine auflösung der regelmässigen quantitätsverhältnisse der hebungssilben unter gleichzeitiger steigerung der silbenzahl der senkungen. Vgl. z. b.:

B that hóha hús *Hel.* 5575:
the cúning te quénun *Hel.* 2709.
an fíriho bárn *Hel.* 1216.
an dódes dálu *Hel.* 3611.

		fíluwìse mán *Hel.* 624,
E	bérht lòn antféng *Hel.* 3362:	gúod lòn at góde *Hel.* 3483.
		gódes èngil cúman *Hel.* 395.
C	an búok scríban *Hel.* 14:	fon góde séggean *Hel.* 528.
D	swárt sínnàhti *Hel.* 2146:	ídis ánthèti *Hel.* 256.

An entsprechenden versstellen erscheint hier, bei steigerung der silbenzahl, für ⏑́ die folge ⏑́ ×: in diesem fall bezeichnet man ⏑́ × (⏑́ ×) als auflösung von ⏑́.

§ 25.

Bei mittlerer fussfüllung (d. h. in den beiden versfüssen von typus A, den zweiten versfüssen der typen CD) sind die quantitäten wie auf den senkungs- so auf den hebungssilben freigegeben. Kurze hebungssilben sind in den zweiten versfüssen des typus C bevorzugt:

A hébanríki *Hel.* 1143.
Hréðel cýning *Beow.* 2431.
C an grúnd fáren *Hel.* 2638.
D thíodcúninge *Hel.* 2767.
hó hólmclìbu *Hel.* 1396.

In diesen versfüssen kann daher von »auflösung« nicht die rede sein: lange hebungssilben sind vielmehr kurzen hebungssilben rhythmisch gleichwertig. Naturgemäss werden bei versen mit geringer silbenzahl lange silben bevorzugt.

Anm. Aus praktischen gründen könnte man geneigt sein, »auflösung« auch bei mittlerer fussfüllung anzunehmen, namentlich im versausgang bei A und C, wenn man verse vergleicht wie z. b.

A: léra léstin *Hel.* 187, d. i. ⏑́ × | ⏑́ ×
gúmono gésto *Hel.* 2422, d. i. ⏑ × × | ⏑́ ×
fólmon frúmidun *Hel.* 180, d. i. ⏑́ × | ⏑ × ×
fágarun frátahun *Hel.* 380, d. i. ⏑ × × | ⏑ × ×

C: is wórd wéndien *Hel.* 2779, d. i. × ⏑́ | ⏑́ ×
is súnu sénda *Hel.* 1042, d. i. × ⏑ × | ⏑́ ×
endi spél mánagu *Hel.* 1732, d. i. × × ⏑́ | ⏑ × ×
fora wéroldcúningun *Hel.* 1893, d. i. × × ⏑ × | ⏑ × ×

Für die kürze der hebungssilben ist jedoch wesentlich die steigerung der senkungssilben, und in dieser ist der grund der erscheinung zu suchen. Immerhin mag man aus praktischen gründen die regel formuliren: die schlusssenkung ist einsilbig, zweisilbig nur, wo auflösung eingetreten ist.

§ 26.

Schwere versfüllung übt auch ihre wirkung auf die quantitäten der senkungssilben. Die silbendauer der senkungen nimmt ab mit der zunahme der senkungssilben, weil mit dieser das tempo des vortrags sich beschleunigt. Die natürliche silbendauer ist also vollkommen gleichgültig. Die rhythmische dauer der hebungs- und senkungssilben hängt vom tempo ab. Bei zahlreichen senkungssilben werden lauter kürzen verwendet (etymologische längen erfahren entsprechende reduction):

A wérde mi aftar thinun wórdun *Hel.* 286.

B quad that he thar weldi mid is gisíđun tó *Hel.* 643.

C thuo brahtun sia ina eft an that hús ínnan *Hel.* 5303.

Wo (wie bei typus A) auch die hebungssilbe von dem tempo des versfusses beeinflusst wird, ist deren quantität wie das der senkungssilben vom tempo abhängig. Etymologisch lange silben und etymologisch kurze silben an hebungsstelle fallen rhythmisch in dem durch das tempo bedingten zeitmass zusammen. In dem obigen beispiel (v. 286) ist die hebungssilbe *wér-* an dauer wesentlich von der in *wór-* verschieden, weil das tempo des versfusses

wérde mi after thinun ⏑ ´ × × × × × ×

rascher ist als das des versfusses

wórdun ⏑ ´ ×.

§ 27.

Ausser der steigerung der zahl der senkungssilben sind folgende modificationen der rhythmischen formen für den alliterationsvers charakteristisch:

1) die auftaktbildung,

2) die erweiterung der ein- und dreisilbigen füsse,

3) die verlangsamung des tempos der zweisilbigen füsse.

Verse, in denen diese modificationen auftreten, bezeichnet man als schwellverse. Sie vollziehen sich im zusammenhang mit der reimtechnik. Wo sie erscheinen, ist doppelalliteration im ersten halbvers erforderlich; ausnahmen begegnen erst in den jüngeren dichtungen.

§ 28.

Die auftaktbildung begegnet in den typen A D E und zeigt dieselbe beweglichheit wie die senkungsbildung. Die auftaktsilben sind an zahl ebenso schwankend wie die senkungssilben:

A thes fíundo fólkes *Hel.* 2694, d. i. × | ˊ _ × | ˊ _ ×
iro wréđan wílleon *Hel.* 2663, d. i. × × | ˊ _ × | ˊ _ ×
an them is wárun wórdun *Hel.* 3939, d. i. × × × | ˊ _ × | ˊ _ ×
so warđ thar éngilo te them énun *Hel.* 410,
d. i. × × × | ˊ _ × × × × | ˊ _ × etc.

Die anschwellung der auftaktsilben geht bis auf 10. Bei gleichzeitiger anschwellung der inneren senkung gehen die auftaktsilben nicht über das mass der citirten verse hinaus:

D tefór fólc mìkil *Hel.* 2900, d. i. × | ˊ _ | ˊ _ ẋ ×
ac thiu thíod úte stòd *Hel.* 5137, d. i. × × | ˊ _ | ˊ _ × ẋ

E an súhtbèddeon swált *Hel.* 2219, d. i. × | ˊ _ ẋ × | ˊ _
thero wársàgono wórd *Hel.* 631, d. i. × × | ˊ _ ẋ‿× × | ˊ _
an allun wéroldlùstun wése *Hel.* 1658, d. i. × × × | ˊ‿× ẋ × | ˊ‿×

Anm. Auch A 3-verse (§ 23) zeigen auftaktbildung, vgl.:
ni gíbu ik that te ráde *Hel.* 226.
tho bigán is thero érlo *Hel.* 2417.
endi gihúggean thero wórdo *Hel.* 5854.

§ 29.

Die erweiterung der ein- und dreisilbigen füsse betrifft die typen D und E der ersten halbverse. Dem zutritt der auftaktsilben vergleichbar erscheinen steigerungen

a) des einsilbigen fusses ˊ _ zu ˊ _ ×:

gesteigertes D:

mánno méndàdi *Hel.* 1007, d. i. _ × | _ ẋ ×
háldid hélag gòd *Hel.* 1914, d. i. _ × | _ × ẋ
férde the fándes wàrd *Hel.* 1382, d. i. _ × × | _ × ẋ
Críst an enero cópstèdi *Hel.* 1191, d. i. _ × × × × | _ ẋ ×
minon gést an gódes wìlleon *Hel.* 5655, d. i. × × | _ × | ‿× ẋ ×.

gesteigertes E:

gódspèll that gúoda *Hel.* 25, d. i. _ ẋ × | _ × etc.

b) des dreisilbigen fusses ´ _ x̆ × zu ´ _ × x̆ × und ´ _ × x̆ zu ´ _ × × x̆:

gesteigertes D:

máht **m**éflo biwàrp *Hel.* 2910, d. i. ´ _ | ´ _ × × x̆

míldi **m**áhtig sèlbo *Hel.* 1314, d. i. ´ _ × | ´ _ × x̆ ×

gesteigertes E:

wíses mànnes **w**órd *Hel.* 503, d. i. ´ _ × x̆ × | ´ _

so **g**róte cràft mid **g**óde *Hel.* 2882, d. i. × | ´ _ × x̆ × | ´ ⏑ ×.

c) des ein- und des dreisilbigen fusses:

gúmon te them **g**ódes bàrne *Hel.* 2821,
d. i. ´ ⏑ × × × | ´ ⏑ × x̆ ×

líudi the io thit **l**íoht gisàhun *Hel.* 2597,
d. i. ´ _ × × × × | ´ _ × x̆ ×

thea **í**disa mid is **ó**rlobu gòdu *Hel.* 4211,
d. i. × | ´ ⏑ × × × × | ´ _ × × x̆ ×.

§ 30.

Eine verlangsamung des tempos wird herbeigeführt durch steigerung der senkungssilben zu nebenhebungen im typus A:

a) im ersten fuss:

úmmètt **í**rri *Hild.* 25, ´ _ x̆ | ´ _ ×
sínlîf **s**ókean *Hel.* 2083;

b) im zweiten fuss:

gárutun se iro **g**úðhàmun *Hild.* 5, ´ ⏑ × × × × × | ´ _ x̆ (×)
mán an **m**énwèrk *Hel.* 1032;

c) in beiden füssen:

Híltibràntes enti **H**ádubràntes *Hild.* 3.
únrèht **é**nfâld *Hel.* 3842.

Normal bleibt der vers und das tempo der halbzeile, wenn zugleich mit der verlangsamung des ersten versfusses eine beschleunigung des zweiten eintritt, d. h. ´ _ x̆ | ´ ⏑ × ist ein normaler vers (kein schwellvers) und daher mit einfacher alliteration versehen:

wéwùrt skíhit *Hild.* 49
Nílstrôm míkil *Hel.* 759
frídubàrn gódes *Hel.* 983.

§ 31.

Die gesteigerten typen (schwellverse) haben ihre stelle in den ersten halbzeilen; die normalen typen sind in freier

folge zur verwendung gelangt. Die überwiegende mehrzahl der alliterationsverse ist nach typus A gebaut, nächst häufig sind typus B und C, und zwar so, dass typus A für den ersten, typus B und C für den zweiten halbvers besonders beliebt gewesen sind. Aber auch im ersten halbvers sind typus B und C zu reicher entfaltung gelangt, während D und E bedeutend zurückstehen. Selten werden in beiden halbversen der langzeile D- oder E-verse mit einander durch alliteration verbunden; auf D und E im ersten halbvers pflegt typus B im zweiten halbvers zu folgen, zu einem halbvers nach typus A fügt sich gern ein zweiter nach typus B, typus B oder C im ersten lockt typus A im zweiten halbvers. Auch A + A, B + B, C + C sind häufige formen der langzeilen.

§ 32.

In Scandinavien und England zeigt der stabreimvers leichte oder mittlere füllung. Im gegensatz dazu ist in Deutschland (Heliand, Genesis, Hildebrandslied) schwere versfüllung beliebt gewesen. Zum teil hängt dieser unterschied mit sprachlichen veränderungen zusammen, zum teil beruht er auf einer wandlung des rhythmischen princips. Senkungssilben und auftaktsilben sind in Deutschland freier behandelt, aber das feste gerüste der hebungen ist dadurch nicht erschüttert worden. Eine zweite durchgreifende differenz beobachten wir darin, dass in Deutschland vermöge der steigerung der senkungssilben die grenze zwischen nebentonigen und unbetonten senkungssilben vielfach verwischt, auch nur bei versen mit leichter füllung klar zu erkennen ist. Schliesslich ist die norm der ags. dichter, schwellverse nur in ersten halbversen zu verwenden, in Deutschland durchbrochen und z. b. gesteigertes D und E wie im ersten, so auch im zweiten halbvers gebraucht worden. Vgl.:

hóbun ina mid iro hándun *Hel.* 2312.
so he thar for them wérode gespráki *Hel.* 3864.
nu williu ik ina for thesun líudiun hér *Hel.* 5323.
bethiu latad iu an iuwan mód sórga *Hel.* 4377.

In Beowulf finden wir höchstens 3 senkungs- bezw. 2 auftaktsilben bei typus A, 4 senkungssilben bei typus B und C.

In folge sprachlicher veränderungen ist in Deutschland auch mehrsilbigkeit der schlusssenkung eingetreten:

so warun thia mán hétana *Hel.* 18 (*für* hetna).
sácono endi súndiono *Hel.* 5037.
férahes frótoro *Hild.* 8.

Beachte auch svarahhakti-entwicklung in C-versen wie

er than he thar tékạn énig *Hel.* 844

und danach

wéstar ubar wéntilsèo *Hild.* 43.

In fällen solcher art erscheint $\perp\times$ für $\perp$; man wird unter berücksichtigung dieser erscheinung auch verse wie

mán an thesoro míddilgàrd *Hel.* 1301,
méthomhòrd mánag *Hel.* 3261

nicht als D oder E, sondern als modificationen von A aufzufassen haben. A-verse sind demnach wol auch:

Híltibràant enti Hádubràant *Hild.* 3.
Híltibràant gimáhalta *Hild.* 8.
chúd ist mir al írmindèot *Hild.* 13.

§ 33.

Nur in Scandinavien und England ist der alliterationsvers das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit herein in der poesie heimisch geblieben. Im 10. jahrhundert treten aber auch in England, im 14. jahrhundert in Scandinavien neue versformen mit endreim statt des stabreims auf, welche allmählich zur herrschaft gelangt sind. Consequent durchgeführt erscheint der endreim in England erst im 13., in Scandinavien im 14. jh.

In Deutschland fällt dieser bedeutsame umschlag der technik ins 9. jh. Im Hildebrandslied und im Muspilli tauchen reimverse mitten unter den alliterationsversen auf:

dat sagetun m*i* usere liut*i* *Hild.* 15.
wela gisihu *i*h in dinem hrust*i*m *Hild.* 46.
diu marha ist farprunn*a*n diu sela stet pidwung*a*n
ni weiz mit wiu pua*ze* so verit si za wi*ze* *Musp.* 61 f.
denne varant engil*a* uper dio marh*a* *Musp.* 79.

Schon im 8. jh. beginnt folglich der untergang des alliterationsverses. Er ist im 9. jh. verschwunden.

Zweiter Abschnitt.

Altdeutsche Metrik.

A) Von Otfrid bis auf Heinrich von Veldeke.

§ 34.

Seit der zweiten hälfte des 9. jahrhunderts trat in der althochdeutschen poesie als bindungsmittel zweier kurzzeilen zu einer langzeile der endreim an stelle des stabreims. Bis ins 12. jahrhundert blieb die langzeile.

Bestand der stabreim im gleichklang des anlauts zweier oder dreier hauptwörter in verse, so besteht der endreim im gleichklang des auslauts zweier beliebiger wörter. Alle wörter, nicht mehr wie in der alliterationspoesie nur die hauptwörter, sind reimfähig. So erscheint der reimvers als etwas wesentlich anderes denn der alliterationsvers. Ausser dem endreim sind die wichtigsten unterscheidungsmerkmale:

1) Der reimvers ist für gesangsmässigen vortrag bestimmt, der alliterationsvers für rhetorischen. Der gesangsmässige vortrag der reimverse ist durch die in den handschriften über die texte gesetzten neumen als tatsache gegeben.
2) Der reimvers ist strophisch gebaut, der alliterationsvers stichisch.
3) Der reimvers ist drei- und vierhebig, der alliterationsvers ist zweihebig.

Otfrid, der zum ersten mal reimverse in einer umfänglichen dichtung durchgeführt, hat sich genötigt gesehen, seinen lesern anleitung und belehrung über den vortrag und den bau seiner verse zu geben. So neu und fremdartig erschien die kunstform.

Bei all diesen wesentlichen verschiedenheiten sind die übereinstimmungen nicht zu übersehen. Der altdeutsche reimvers hat aus der älteren metrik beibehalten:

1) als oberstes gesetz der verse: die identität der rhythmischen und der phonetischen betonung; sowenig als im alliterationsvers kommt im reimvers sprachwidrige accentuirung vor;
2) die verse sind der silbenzahl nach ungeregelt: die versfüllung ist leicht, mittel oder schwer im reimvers wie im alliterationsvers;
3) das gesetz der auflösung: wie im alliterationsvers kann im reimvers ⏑ – durch ⏑ ⏑ vertreten sein;
4) senkungen zwischen den hebungen und auftaktsilben vor den hebungen können wie im alliterationsvers so im reimvers stehen oder fehlen (synkope der senkung).

Anm. 1. Seit dem 3. jh. gab es eine volkstümliche poesie in lateinischer sprache, welche im gleichklang der endungen eine unterstützung des gedächtnisses gefunden hatte. Augustin sagt ausdrücklich: »ad ipsius *humillimi vulgi* et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire et eorum quantum fieri posset per nos *inhaerere memoriae*, psalmum qui eis cantaretur per latinas literas feci«. Reimwörter sind z. b. conturbare : monere : mare : inde etc.

Der reim ist in strengem sinn endreim, wird gebildet von den unbetonten endungsvokalen der wörter. Das ist etwas ganz anderes als der in alliterirenden gedichten zuweilen belegte stammsilbenreim wie *ort widar orte, groni endi sconi, enteo ni wenteo.* Vgl. hierzu F. Kluge, Zur geschichte des reims im altgermanischen, Beitr. 9, 422.

Anm. 2. In der älteren lateinischen volksdichtung ist mit dem endreim das akrostichon verbunden: der noch in der Karolingerzeit viel geübten sitte gemäss hat auch Otfrid akrostichische künsteleien. Von Walafridus Strabus haben wir z. b. ein lateinisches gedicht, in welchem die anfangsbuchstaben der verse die worte ergeben: *Rex vernerande meos versus adverte libenter*; dieselben worte ergeben auch die schlussbuchstaben der einzelnen verse. Ebenso hat Otfrid ein gedicht an den kaiser gerichtet, in welchem sowol die anfangs- als die schlussbuchstaben der strophen sich zu dem satz vereinigen: *Ludowico orientalium regnorum regi sit salus aeterna.*

Anm. 3. Aus der lateinischen poesie stammt auch die verwendung des refrains. Im ersten cap. des 2. buches kehrt bei Otfrid die refrainstrophe:

so was er io mit imo sar mit imo woraht er iz thar
so was ses io gidatun sie iz allaz saman rietun

fünfmal wieder; weitere belege finden sich V, 1. 19. 25.

Aus solcher übereinstimmung der künstlerischen formen wird die abhängigkeit Otfrids von der zeitgenössischen lateinischen poesie vollkommen deutlich.

Vgl. W. Meyer, Anfang und ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen dichtung. Abhandl. d. Münch. akad. philos. philol. Cl. XVII, 265. — O. Fleischer, Neumen-Studien I. Leipzig 1895.

§ 35.

Der periodenbau der alliterirenden gedichte (§ 15) ist insofern von dem der endreimenden verschieden, als diese strophisch jene stichisch gebaut sind. Infolgedessen schliesst in der reimpoesie der sinn meist mit einer langzeile, nicht wie in der alliterationspoesie mit einer halbzeile ab. Diese geschlossenheit des vers- und satzbaues wird durch den gleichklang der versschlüsse noch mehr hervorgehoben.

Cap. I. Die Reimform.

§ 36.

Das grundgesetz der ahd. reimpoesie ist folgendes: Zwei kurzzeilen werden durch den gleichklang ihrer schliessenden silben zu einer langzeile verbunden; an der verbindungsstelle liegt eine cäsur, z. b.:

ni mag man thaz irzell*en* thoh wir es biginn*en* *Otfrid* II, 24 [5]

Der reim ist männlich, d. h. er fällt nur auf eine silbe und zwar der regel nach

1) auf eine endsilbe:
noti : ziti I, 1 [49]; redinon : giwidaron I, 1 [60];
snelle : alle I, 1 [64]; rietun : gidatun I, 27 [69];
wintworfa : helfa I, 28 [5]; worton : sunton II, 7 [14];
milte : mammunte II, 16 [5]; thinu : berantu I, 4 [29];
liuti : giloubti II, 2 [9]; antfangi : gisageti I, 4 [78];
redina : thanana III, 5 [5]; vollon : muatwillon III, 18 [42].

oder 2) endsilben reimen mit stammsilben:
not : giredinot I, 1 [7]; thar : kuphar I, 1 [69];
managaz : baz II, 3 [5]; wuntar : bar II, 3 [7];
gisige : se I, 11 [12]; gotes thiu : giboraniu I, 5 [65];
irfullit : zit I, 4 [69]; erist : iz ist I, 3 [47].

oder 3) stammsilben reimen mit stammsilben:

ein : bein I, 1 [16]; al : scal I, 1 [52]; weist : geist I, 27 [61];
fram : zam II, 7 [8]; min : sin II, 13 [7]; thir : mir II, 14 [61];
frist : ist II, 14 [67]; iu : thiu III, 18 [8]; giduat : guat III, 18 [41].

§ 37.

Es finden sich aber auch verse mit weiblichem reim, in denen zugleich mit der endsilbe für die ihr vorangehende stammsilbe gleichklang erstrebt, der reim auf zwei silben ausgedehnt ist:

funtan : gibuntan I, 1 [8]; girustit : lustit I, 1 [14];
slihti : rihti I, 1 [19]; suazi : fuazi I, 1 [21];
reino : kleino I, 1 [37]; frono : scono I, 1 [39];
ehtin : frehtin I, 1 [68]; firmeinit : gizeinit I, 1 [69].

Dreisilbige reime sind selten:

gamane : zisamane IV, 22 [30]; werita : nerita II, 4 [31];
thara frua : thara zua *Sal.* 39;
worahta : forahta I, 1 [80]; ginuagen : gifuagen V, 25 [90].

Viersilbig ist der reim:

missifiangin : missigiangin II, 11 [41].

Vgl. Th. Ingenbleek, Über den Einfluss des Reims auf die Sprache Otfrids. Mit einem Reimlexikon zu Otfrid. Strassburg 1880 (QF. 37).

§ 38.

Wir unterscheiden danach zwei categorien von reimen:

1) männliche reime (gleichklang in der schlussilbe der verse),
2) weibliche reime (gleichklang zwei- und mehrsilbiger wörter).

Das grunderforderniss, dem alle verse genügen, ist nach Otfrids eigenem bekenntniss der gleichklang der endvokale (*homoeoteleuton*), der nicht bloss beim männlichen, sondern auch beim weiblichen reim vorliegt. Männlicher und weiblicher reim sind streng auseinander zu halten. Sie stammen beide aus der lateinischen klosterdichtung der Karolingerzeit, und zwar hat der männliche reim (*homoeoteleuton*) seine stelle in den lateinischen rhythmen, der zweisilbige weibliche reim in den leoninischen hexametern. Aus der lateinischen poesie hat Otfrid diese beiden reimgattungen auf die deutsche dichtung systematisch übertragen, zum ersten

mal ein umfängliches deutsches gedicht consequent mit endreim versehen und die männlichen reime der rhythmen mit den weiblichen der leoninischen verse verschmolzen.

Anm. Vgl. z. b. aus einem rhythmus von Hrabanus Maurus, dem lehrer Otfrids, die strophe mit männlichen reimen:

Aeterne rerum conditor
et clarus mundi formator
deus in adiutorium
intende tu humilium
cordeque tibi devotum
festina in auxilium.

Im gegensatz dazu erscheinen weibliche reime in leoninischen hexametern des Walafridus Strabus, eines mitschülers von Otfrid:

Cum splendor lunae fulgescat ab aethere purae
Tu sta sub divo cernens speculamine miro
Qualiter ex luna splendescat lampade pura etc.

§ 39.

Wie in der zeitgenössischen lateinischen dichtung sind in der ahd. poesie die reime entweder genau oder ungenau oder können noch gänzlich fehlen. Das letztere ist der fall, wenn bei Otfrid mit einander gebunden erscheinen: *drut* : *bithihan* I, 7^{27}, *firdanen* : *ginadon* I, 7^{28}, oder in dem alliterirenden vers: *thar ist lib ano tod lioht ano finstri* I, 18^{19}.

Die ungenauen reime zeigen zwei hauptformen:

1) gleiche vokale bei ungleicher consonanz:

a) männliche reime:	b) weibliche reime:
al : quam IV, 3^{17};	sela : era V. 23^{12};
stunt : thult III, 11^{17};	bouma : gilouba II, 7^{70};
findan : fram IV, 23^{30};	lante : alte I, 17^{27};
wuntar : gidan II, 9^{39};	guata : suanta IV, 29^{15};
gab : lag V, 4^{24};	gifuagta : suahta IV, 29^{30};
quad : sprah II, 6^{4};	githigini : gisidili IV, 9^{19};
was : baz II, 6^{56};	frewidu : redinu IV, 9^{24};
houbit : ring IV, 22^{91}.	ingegini : menigi IV, 26^{8}.

2) gleiche consonanten bei ungleichem vokal:

a) männliche reime:	b) weibliche reime:
allaz : gihiaz IV, 16^{50};	fulta : wolta I, 21^{9};
thiot : not IV, 21^{18};	junge : thinge IV, 19^{22};
lut : liut III, 6^{31};	werke : wirke II, 12^{10};
scouwon : ougun III, 21^{38};	breste : giluste II, 10^{21}.

§ 40.

Nicht üblich ist der sog. rührende reim, d. h. vollkommener gleichklang derselben gleichbedeutenden wörter. Gestattet sind nur 1) die gleichen wörter bei verschiedener bedeutung:

maht (*subst.*) : maht (*verb.*) III, 20 [44];
sin (*pron.*) : sin (*verb.*) I, 27 [57];
wunni (*subst.*) : wunni (*verb.*) II, 6 [39];
wisu (*adj.*) : wisu (*subst.*) III, 17 [24];

2) einfaches wort und zusammensetzung:

gab : firgab V, 12 [60];
giang : zigiang III, 8 [15];
giligge : ligge III, 23 [56];
ungerno : gerno I, 17 [39];
thegankind : kind I, 14 [91];
duam : wisduam I, 1 [5];
houbit : manahoubit II, 6 [52];
riche : himilriche I, 28 [19].

3) die gleichen compositions- oder ableitungsglieder:

iagilih : samalih V, 25 [65];
iegilicho : gilicho V, 25 [56].

Anm. Rührender reim ist zugelassen zwischen formwörtern:
mih : mih III, 12 [21]; thih : thih V, 8 [37];
in : in II, 14 [118]; thaz : thaz II, 12 [58];
min : min III, 18 [61]; io : io I, 17 [25];
ist : ist I, 3 [43]; was : was I, 4 [76].

§ 41.

Selten sind reimhäufungen wie z. b. in vier aufeinanderfolgenden versen derselbe gleichklang:

min : thin, min : thin I, 2 [1];
muat : duat, muat : duat II, 21 [9];
brusti : gilusti, brusti : angusti V, 23 [143];
weist : meist, geist : meist V, 12 [66].

§ 42.

Die bei Otfrid belegten reimformen gelten für den ganzen zeitraum bis auf Heinrich von Veldeke: charakteristisch ist, dass der reim getragen wird von den endsilben. Schon bei Otfrid wird gerne die stammsilbe in den reim einbezogen, aber dieser weibliche reim ist oft ungenau (§ 39). Im 12. jh. wird der weibliche reim häufiger und genauer. In Ezzos gesang

stehen erst 16 reine reime im versausgang ⏑ ´ ⏑ ×, in der Summa Theologiae bei geringerem textumfang bereits 46, im Himmlischen Jerusalem bei grösserem textumfang 93. So breitet sich allmählich der genaue weibliche reim aus, bis von den Klassikern der ungenaue reim gänzlich verpönt wird.

Vgl. W. Grimm, Zur Geschichte des Reims (1852), Kl. Schr. 4, 125.

Cap. II. Die Versbetonung.

§ 43.

Die versschlüsse (die endvokale der kurzzeilen) sind stets betont, tragen einen rhythmischen accent. In der reimpoesie, im gegensatz zur alliterationspoesie, schliessen die kurzzeilen stets mit einer vershebung, und zwar liegt diese häufig auf endsilben, welche im innern der verse unter umständen unbetont sind:

wírdige, *im versschluss* wírdigè I, 4 [45];
wáhsentaz, » » wáhsentàz I, 5 [66];
drúhtine, » » drúhtinè I, 5 [86];
mánagero, » » mánagerò I, 16 [9];
árabèitotun, » » árabèitotùn V, 13 [8];

ebenso bei zweisilbigen wörtern mit langer wurzelsilbe:

snéllo, *im versschluss* snéllò *Ludw.* 1;
kúnni, » » kúnnì I, 3 [86];
álle, » » állè III, 19 [88];

während die zweisilbigen wörter mit kurzer stammsilbe allein auf dieser, nicht zugleich auf der endung einen ictus tragen:

quéna, *im versschluss* quéna I, 4 [9];
wíni, » » wíni II, 9 [81];
góte, » » góte I, 5 [8];
líc-hamen, » » líc-hàmen I, 7 [4].

§ 44.

Auch im innern der verse sind ableitungs- und flexionssilben fähig eine hebung zu tragen, aber der regel nach nur dann, wenn sie auf eine lange stammsilbe oder unbetonte silbe folgen: *féhtànne* oder *féhtannè*, stets *gibórannè*, niemals *gibórànne*; *éwìgaz* oder *éwigàz*, stets *úbilàz*, niemals *úbìlaz*.

In den erstgenannten fällen wird der ictus auf den endsilben durch die nachfolgende silbe bestimmt: er liegt auf der mittelsilbe, wenn eine senkung folgt; er liegt auf der endsilbe, wenn eine hebung folgt:

héilègen wínè II, 9 [6] *und* héilegès gescríbes II, 9 [18];
fórdòron áltè I, 11 [98] *und* fórdoròn irfúltùn I, 14 [3].

Es ist dies noch heute so: *éhrlìcher mánn, éhrlichèr gespróchen.*

Viersilbige wörter haben eine nebenhebung stets auf der vorletzten silbe, die stammsilbe mag kurz oder lang sein:

éwinìgen I, 11 [58]; góugulàres IV, 16 [33]; mártolònne I, 15 [47];
súlichèra II, 12 [67]; árabèito II, 14 [10]; fárantèmo II, 14 [3].

Folgt aber dem worte eine senkung, so kann neben der dritten silbe zugleich auch noch die vierte eine hebung tragen:

árabèitò ginúag *Ludw.* 48.

In der betonung der viersilbigen wörter erkennen wir das grundgesetz der rhythmischen betonung: wechsel zwischen hebung und senkung. Dieser wechsel tritt genau in derselben weise ein, wenn statt des viersilbigen wortes ein dreisilbiges und ein enklitikon, ein zweisilbiges und zwei enklitika, ein einsilbiges und drei enklitika im innern des verses beisammenstehen: von dreien auf eine (grammatisch) betonte stammsilbe folgenden (grammatisch) unbetonten silben hat stets die mittlere den rhythmischen nebenaccent:

joh frágetà bi nótì III, 14 [30];
tho drúhtin thàz giméintà III, 14 [54];
so síu tho thàz gihórtà III, 14 [37].

Nach demselben gesetz regelt sich die betonung zweisilbiger wörter im verse.

Wechsel zwischen hebung und senkung besteht, wenn 2 zweisilbige wörter auf einander folgen:

sih drúhtin kèrta wídoròrt III, 14 [39].

Sind die beiden zweisilbigen wörter dagegen durch ein enklitikon getrennt, so übernimmt die endsilbe des ersten den rhythmischen nebenaccent:

thiu blíntùn gibúrtì III, 21 [14];
zi fléisgès giscéftìn III, 21 [19].

Vergleiche:

so drúhtin sèlbò gibót II. 12 [64] : so sèlbo drúhtìn gibót V, 20 [47];
ìn thes tóthes gáhì II, 12 [66] : thìz ist tódès giwált V, 23 [85] u. a.

45.

Wie in der reimstelle (§ 43), so wird auch im innern des verses von betonungsformen gebrauch gemacht, die keineswegs sprachwidrig sind, wie häufig angenommen worden ist, die vielmehr der dichterischen kunst gemäss eine auslese aus den natürlichen betonungsformen darstellen. Auch im reimvers steht die versbetonung unter den allgemeinen betonungsgesetzen der sprache. Zusammensetzungen tragen rhythmische accente auf den einzelnen gliedern: das erste glied trägt einen rhythmischen hauptictus, das zweite glied einen rhythmischen nebenictus, oder umgekehrt; so z. b. die zweisilbigen präpositionaladverbien:

so wìt so hímil ùmbi-wárb IV, 11 [7] *neben*
begìnnit úmbi-scóuuòn II, 14 [105];
er tód sih àna-wéntìt I, 15 [34] *neben*
Krìstan ána-sáhì IV, 29 [49].

Niemals tritt jedoch der fall ein, dass die erste compositionshälfte den ictus ganz verlöre und in die senkung träte. Nur das präfix *un-* bildet hiervon eine ausnahme, indem es der dichter der natürlichen betonung gemäss auch in die senkung bringen kann:

un-wírdig IV, 29 [91]; un-lástarbàrig III, 17 [68].

Keinesfalls tritt eine accentversetzung ein, vielmehr ist zu betonen:

álawáltendàn I, 5 [28]; éban-éwigàn I, 5 [66];
úngilóubigè I, 4 [48]. 15 [48]; wízod-spéntàrè V, 8 [86];
fúazfállontì I, 5 [50]; drútménnisgòn V, 11 [85].

Cap. III. Die Rhythmik.

1) Die Hebungen.

§ 46.

Da die vershebungen sowol durch nachdrücklich betonte stammsilben als durch schwächer betonte ableitungssilben gebildet werden, sind in den versen haupthebungen und nebenhebungen (× und ×) zu unterscheiden.

Das feste gerüste der verse bilden die haupthebungen, deren zahl geregelt ist. Jeder vers enthält zwei

haupthebungen (starke versikten) und eine oder zwei nebenhebungen (schwächere versikten). Welche silben im vers träger der haupthebungen sind, erfahren wir zunächst aus Otfrids werk, dessen handschriften auf die bezeichnung der haupthebungen durch accente eine besondere sorgfalt verwendet, während sie die nebenhebungen im allgemeinen unbezeichnet gelassen haben. Die mehrzahl der Otfridverse trägt in den handschriften zwei accente, welche die haupthebungen im verse bezeichnen. Sie fallen

1) auf die erste und dritte,
2) auf die erste und vierte,
3) auf die zweite und dritte,
4) auf die zweite und vierte hebung im verse:

1) míhil ist ir úbili II, 12 [90];
níst si so gisúngan I, 1 [85];
thíng filu hébigaz I, 15 [40];
gótes kraft scínan II, 11 [99];
iá bin ih scálc thin I, 2 [1];
spríngentan brúnnon II, 14 [26];
máhtig drúhtin I, 7 [9];
áltduam suáraz I, 4 [52].

2) mánot unsih thisu fárt I, 18 [1];
zélluh thir ouh hiar tház II, 9 [11];
sélben druhtines drút I, 24 [90];
fliúhit er in then sé I, 5 [55];
hábet er in war mín III, 23 [93];
úmmahtige mán III, 14 [68].

3) in uns iúgund mánaga I, 4 [58];
Symeón ther gúato I, 15 [12];
ioh gislíz hébigaz III, 20 [67];
thar ist líb éinfalt V, 23 [85] P;
ist sédal sínaz I, 5 [47].

4) ferit óuh, so thuz ni wéist II, 12 [48];
sost giwónaheit sín V, 14 [26];
selb so hélphantes béin I, 1 [16];
min brédiga thiu níst II, 13 [28];
io mér inti mér III, 10 [8].

Der wechsel dieser vier verschiedenen rhythmischen formen ist für die gesammte altdeutsche reimdichtung typisch.

Anm. 1. In versen der dritten form findet sich häufiger nur ein accent, indem Otfrid vermieden hat, zwei unmittelbar auf einander

folgende haupthebungen durch accente auszuzeichnen, zumal über die lage des zweiten hauptaccents kein zweifel obwalten konnte:

thar ist líb éinfalt V, 13 [65] P: einfalt V.
thar ist sáng sconaz V, 23 [175];
odo ouh zi thíu giloufet III, 14 [104];
joh er frídes wunnon IV, 3 [24];
thie gotes drútthegana IV, 29 [18].

Anm. 2. Auch schwanken die verschiedenen handschriften zwischen zwei für den betreffenden fall gleich möglichen betonungsarten, z. b. I, 15[42]. 18[28]. II, 7[17]. 14[91]. 23[18]. IV, 15[6] u. ö. Vgl. Strobel, Die Accente in Otfrids Evangelienbuch, Strassburg 1882 (QF. 48).

Anm. 3. Selten sind die verse, bei denen sämmtliche vier hebungen durch accente bezeichnet sind:

thu drúhtin éin es álles bíst I, 2 [38];
thánan únz in zwéi jár 1, 20 [7] D;
giscáffota sía sóso iz zám IV, 29 [31];
ist férro irdríban fon hímile úz V, 21 [8].

Häufiger stehen drei accente:

er óstarrichi ríhtit ál *Ludw.* 2;
wárist thu híar druhtin Kríst III, 24 [51];
theru múater ságeta er ouh tho tház II, 3 [22];
then fíngar thénita er ouh sár II, 3 [38] u. ö.

§ 47.

Eine zweite categorie von versen bilden diejenigen, welche Otfrid nur mit éinem accent versehen hat:

fuazfállonti I, 5 [50]; mih io gómman nihein I, 5 [38];
floug er súnnun pad I, 5 [6]; joh er thar giméinti III, 11 [6];
quedent súm giwaro III, 12 [18]; joh thia sína guati III, 17 [23] etc.

Verse dieser art sondern sich in zwei verschiedene gruppen, je nachdem sie männlich oder weiblich gereimt sind.

Weiblich gereimte verse tragen in der einen hs. häufig einen, in der anderen zwei accente, sind also aus licenz nur mit éinem accent versehen worden (s. § 46 anm. 1).

Männlich gereimte verse weisen entsprechende schwankungen nicht auf, sind nur mit éinem accent versehen, weil von den bei weiblichem reim üblichen zwei nebenhebungen nur eine einzige verwirklicht ist. Männlich gereimte, von Otfrid mit éinem accent versehene verse sind also nicht vierhebig, sondern dreihebig:

joh reht mínnon*ti* I, 4[8], *d. i.*: joh réht mínnontì;
fuazfállon*ti* I, 5[50], *d. i.*: fúazfállontì;
ebanéwig*an* I, 5[96], *d. i.*: ébanéwigàn;
ubar thíz all*az* V, 23[287], *d. i.*: ubar thíz állàz;
ih druhtin férgon scal *Sal.* 17, *d. i.*: ih drúhtin férgon scàl;
thiz ist ther ánder pad I, 18[48], *d. i.*: thìz ist ther ánder pád etc.

§ 48.

Das versmass ist folglich bestimmt durch 2 haupthebungen, denen sich 1 bezw. 2 nebenhebungen angliedern. Die verbindung von haupthebung und nebenhebung (nebenhebung und haupthebung) nennen wir dipodie. Die reimverse stellen folglich zwei dipodien dar. Die beiden dipodien sind entweder vollständig (voll), oder mit einer vollständigen dipodie verbindet sich eine unvollständige: im ersten fall haben wir vierhebige, im letzten fall dreihebige verse. Nennen wir verse, die aus zwei vollständigen dipodien bestehen, voll, verse, die aus einer vollständigen und einer unvollständigen dipodie bestehen, stumpf, so lassen sich folgende versmasse aufstellen:

a) volle verse:
1) × × × ×
2) × × × ×
3) × × × ×
4) × × × ×

b) stumpfe verse:
1) × × ×
2) × × ×
3) × × ×

Otfrid hat nur auf die haupthebungen vollständiger dipodien accente gesetzt; stumpfe verse tragen daher nur éinen accent. Beispiele:

1) wízzod sínan I, 4[7];
2) fliuhit er in then sé I, 5[55];
3) er sprah tho wórton lúten III, 24[97];
4) joh thiu rácha sus gidán I, 8[6].

1) fuazfállonti I, 5[50];
2) mih io gómman nihein I, 5[38];
3) floug er súnnun pad I, 5[5].

Anm. 1. Diese beiden verstypen (voll und stumpf) haben sich bis heute im volks- und kinderlied erhalten. Dieses bildet daher eine besonders wichtige quelle für die erkenntniss der altdeutschen rhythmischen formen. Vgl. R. Hildebrand, Vorträge und Aufsätze s. 186 ff. E. Reinle, Zur Metrik der schweizerischen volks- und kinderreime, Basel 1894.

Anm. 2. Eine dritte categorie von versen hat das schema × × × ×, z. b.: flízzun gúall*ìchò* I, 1[8]; joh fílu hál*lngùn* I, 17[49]; thaz sín irstántn*ìssì* V, 6[33] u. a. Wie sie in das dipodische system eingeordnet werden müssen, ist noch nicht bekannt.

Literatur:

K. Lachmann, Über ahd. Betonung und Verskunst. Kl. Schr. I, 358 (1831—34).
R. Hügel, Über Otfrids Versbetonung. Leipzig 1869.
O. Schmeckebier, Zur Verskunst Otfrids. Kiel 1877.
E. Sievers, Die Entstehung des deutschen Reimverses. Beitr. 13, 121 (1887).
W. Wilmanns, Der altdeutsche Reimvers. Bonn 1887.
A. Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst. Breslau 1891.
H. Hirt, Der altdeutsche Reimvers und sein verhältniss zur Alliterationspoesie. Zeitschr. f. d. Altert. 38, 304.
F. Kauffmann, Dreihebige Verse in Otfrids Evangelienbuch. Zeitschr. f. d. Phil. 29, 17.

2) Die Senkungen.

§ 49.

Im allgemeinen gilt wie für die natürliche rede, so für den vers die regel, dass die senkungen einsilbig sind. Häufig ist mehrsilbigkeit der senkung im verse nur scheinbar, wol in der schrift, nicht aber in der aussprache vorhanden und selbstverständlich ist der vers nach dieser, nicht nach jener zu beurteilen. Auch dem dichter wie der umgangssprache, auf welche Otfrid sich ausdrücklich beruft, steht die verkürzung der wörter durch synalöphe, elision, anlehnung, apokope und synkope zu gebote. Doch dienen diese mittel keineswegs der vermeidung mehrsilbiger senkungen, sondern sie sollen stets, auch wenn die senkung dadurch ganz wegfällt, zur anwendung kommen. Dass die althochdeutsche poesie von diesen verkürzungen und verschleifungen ebenso häufigen gebrauch gemacht habe wie die prosa, bezeugen die handschriften des Otfridschen werkes, in denen dieselben teils vollständig, teils unvollständig dargestellt worden sind. Insgemein werden davon nur senkungssilben betroffen.

§ 50.

Schliesst die senkungssilbe des einen wortes mit einem vokal und beginnt die folgende hebungssilbe mit einem vokal, so tritt, wenn die vokale identisch sind, synalöphe, wenn sie verschieden sind, elision des senkungsvokals ein, d. h. der senkungsvokal wird nicht ausgesprochen:

steinạ alle, thesạ erdun, brantạ ouh, giangị innan,
breitị ouh, fertị iltun, garawẹ alle, liuhtẹ ubar al,
bị alten, bị unsih (bunsih), bị iro (biro), bị iuih (biuih),
zị erbe, zị erist (zerist), zị imo (zimo), zị iru (ziru),
nị eigun (neigun), themọ alten, imọ alle,
thụ uns (thuns), biginnụ eino, sinerụ eregrehti.

Ist der erste vokal ein diphthong, so sind in den handschriften Otfrids bald beide bestandteile desselben, bald nur der erste oder zweite unterpunktirt, elidirt aber wird der ganze diphthong:

thia arka, thiạ ungimacha (thun-), thiọ iro, thiụ akus,
bi thiụ iltun, thiụ orun, siẹ al, siẹ intfiang.

Auch im innern des wortes wird, wenn zwei verschiedenen silben angehörige vokale zusammenstossen, der vokal der senkungssilbe elidirt:

gị-einot (geinot) I, 17[26]; gị-iltin (giltin) I, 22[2];
gị-eret (geret) I, 3[14]; gavarot (gị-avarot) I, 3[10];
gị-irrit (girrit) III, 26[41]; gaẓun IV, 11[1].

§ 51.

Ist aber das zweite wort *er*, *es*, *iz*, *in*, *ih* oder *ist*, so findet zwar auch hier häufig nach der allgemeinen regel elision des vorhergehenden vokals statt; ebenso häufig tritt aber in diesem falle auch anlehnung des zweiten wortes mit verlust seines anlauts ein:

obar (oba er) *neben* ob er,
imos, mos (mo es) *neben* imọ es, mes (mo es),
zaltaz (zalta iz), detaz, wola iz, wemo iz (wemoz),
mahtu iz (mahtuz), wio iz (wioz),
thiu iz (thiuz) *neben* kundtạ iz (kundt iz),
obạ iz (ob iz), wanụ iz (wan iz),
imon, sin (si in) *neben* imọ in, siọ in, siẹ in, sie nan (sie inan),
hilu ih (hiluh), zelluh, willu ih (willuh) *neben*
zellụ ih (zell ih), will ih.
wolast, sọ ist (sost), theru ist, nu ist (nust) *neben*
wolạ ist, frumạ ist, imọ ist, hartọ ist;

Die anlehnung geschieht aber nicht bloss bei den genannten einsilbigen wörtern, sondern auch bei präfixen, z. b *ir-* neben der regelmässigen elision des vorhergehenden vokals:

thie hirta irhuaban, grabe irstuant, thie irkantun (thier-),
thu irrimen *neben* sunnạ irbalg u. a.

§ 52.

Gleiche anlehnung erfahren nach vokalen zum teil auch die pronomina *ira, iro, iru, imo, inan,* indem sie zu *ra, ro, ru, mo, nan* verkürzt werden:

thu ra (*neben* thu ira) III, 7^{35}; deta ru (ro) III, 24^{39};
sie mo III, 24^{61}; ruarta mo IV, 18^{40}; thiu nan I, 11^{48};
ruarta nan II, 4^{4}; lobota nan II, 7^{54}; thaz siu inan III, 14^{18}.

Aber auch nach consonanten werden *imo* und *inan* häufig durch aphärese ihres anlauts sowol in der hebung als in der senkung zu *mo, nan* verkürzt:

er mo I, 4^{3}. III, 5^{3}; er nan I, 4^{26}. I, 5^{58};
wir nan II, 7^{44}; man nan I, 7^{18}; fragetun nan I, 27^{36};
beton nan (*im versschluss*) I, 17^{49}.

Folgt auf *mo* wieder ein vokalanlaut, so wird es durch elision zu *m* verkürzt, desgleichen (*i*)*nan* zu *n*:

ther mọ ana was I, 15^{5}; er mes (er imọ es) II, 5^{19};
gab ermọ antwurti II, 7^{57}; wir mes (= imọ es) III, 25^{11};
zaweta imọ es II, 5^{12}; man imọ io 4^{96};
sconon es (scono inạn es) III, 20^{176}.

§ 53.

Der elision analog ist

1) die apokope der endvokale vor dem consonanten eines folgenden wortes:

thiẹ wega I, 23^{27}; thiu siẹ nan III, 20^{60};
sum fon (= sume) III, 15^{41}; in therụ fristi III, 14^{40};
mit ther muater I, 22^{11}; thio dat, thio (= dati) *Hartm.* 51.

2) die synkope eines vokals zwischen zwei consonanten desselben wortes:

thehein (= theheinạn) II, 18^{8};
nihein (= niheinạn) III, 22^{33}.

3) die verschleifung zweier durch einfachen consonanten getrennten wörter:

zi themo (zemo, zem); zi thes (zes); zi then (zen);
zi wiu (ziu); zi theru (zeru, zer);
theih (thaz ih); weih (waz ih); theiz (thaz iz);
theist (thaz ist); weist (waz ist).

§ 54.

Ist mehrsilbigkeit der senkung vielfach nur fürs auge, nicht fürs ohr vorhanden, so muss doch daran festgehalten werden, dass zahlreiche verse tatsächlich mehrsilbige senkungen aufweisen.

a) Zweisilbige senkung:

1. die betonte silbe ist kurz:

thólota, mánegun, kúninge, wórolti, bílidi *etc.*
wéges ni-, gótes gi-, bírun wir, férit thaz, néme thia *etc.*

Dreisilbige füsse dieser art sind gleichwertig mit zweisilbigen bei langer hebungssilbe (⏑ – = ⏑ × als auflösung § 34, 3).

2. die betonte silbe ist lang:

mínera, állero, frágeta, óstoron, bézziron,
hérzen gi-, stérro gi-, wárist thu, wánta sie,
ér iz zi, thíu thih es, tház er nan.

b) Dreisilbige senkung ist seltener:

1. die betonte silbe ist kurz:

mánagemo, hábetun sie, gíbit er im *etc.*

Füsse dieser art sind gleichwertig den dreisilbigen mit langer hebungssilbe, s. u. a, 1.

2. die betonte silbe ist lang:

wúntorota I, 15 [81]; ánderemo V, 21[8].

§ 55.

Ein zweites charakteristikum des altdeutschen reimverses ist neben der freiheit mehrsilbiger senkung die synkope der senkungen, d. h. das fehlen derselben. Senkungen sind für den rhythmus des deutschen verses unwesentlich. Daher ist einerseits mehrsilbigkeit, andererseits gänzlicher mangel belegt.

Die senkung fehlt stets im dritten und vierten fuss bei weiblichem, im vierten fuss bei männlichem reim. Ferner häufig:

1) im ersten fuss:

thaz sie érdrìchi záltìn;
firním thèsa lérà;
in ándèr gizúngì;
Pétrùs ther ríchò;
ther líut ìn gibúrtì;
zít jòh thiu régulà.

2) im zweiten fuss:

nù scal géist mínèr;
ìn thiz lánt bréità;
er sànta mán mánagè;
joh fìlu séltsánàz;
ist ìra lób jòh giwáht;
zi Krìstes hóubìton sár.

3) im dritten fuss:

ther thrítto wàs nihèin héit;
ih ságen thìr in wár mìn;
gibùrt súnes thínès;

4) im zweiten und dritten fuss:

jòh irstárp thárè II, 9 [80].

5) im ersten und zweiten fuss:

ùmmézzìgaz sér V, 23 [98].

6) im ersten, zweiten und dritten fuss:

fíngàr thínàn I, 2 [8];
máhtìg drúhtìn I, 7 [9].

§ 56.

Die senkung kann nach einer hebung nur dann fehlen, wenn die hebungssilbe ihrer quantität nach lang ist. Synkope der senkung und damit verbundenes aushalten einer silbe über das zeitmass von hebung und senkung ist nach den lautmechanischen tatsachen nur möglich in dehnbarer d. h. langer silbe. Kurze silben sind nicht dehnbar, daher ist zu lesen:

ìro dágo wàrd giwágo I, 3 [87];
thò quam bóto fòna góte I, 5 [8].

Insgemein ist im versinnern wie im versausgang ⏑ × als auflösung von ⏑ – zu betrachten, ⏑ × als ⏑ ×, nicht als ⏑ ×́ zu accentuiren:

wéiz ih dàz du wár sègist dàz du cómmèn ne hébist *Sam.* 25;
so flìugih zę énti jènes méres ih wéiz daz dù mih dàr irférist
Psalm 19 u. s. w.

3) Auftakt.

§ 57.

Mit den auftaktsilben verhält es sich genau wie mit den senkungssilben. Sie sind für den vers nicht wesentlich, können

einsilbig oder mehrsilbig sein, stehen oder fehlen. Der regel nach ist auftakt wie senkung

1) einsilbig:

quad | gúate màn waz skèl iz sín II, 7[16].
quam | ménigi thèro Júdeono èr III, 24[3].
got | gíbit în zi lónòn II, 16[37].
zua | dúbonò gimáchòn I, 14[24].
theih | émmizèn irfúllè II, 14[109].
nih|éin thar ìnnè biléip III, 17[48].
in | súslìcha rédinà III, 14[85].
er | quám sòs er scóltà II, 2[21].
bi|gónd er thàz tho spéntòn II, 15[21].
gi|wérota inan thès gihéizès I, 15[8].
nu | gárawemes ùnsih állè II, 3[55].
Hie|rónimùs ther márò V, 25[69].
He|lías oùh ther márò III, 13[51].

Oft ist der auftakt nur scheinbar (vgl. § 49):

zi éigenèmo lántè I, 11[30].
sie òuh in thíu giságetìn I, 1[9].

2) zweisilbig:

int ih | scál thir sàgen kínd mìn I, 10[19].
io so | spór thèro fúazò III, 7[19].
in thes | widarwèrten fárà II, 21[37].
ni was | èr thaz líoht, ih sàgen thir éin 2[11].

Oft nur scheinbar (vgl. § 49):

was siu | áfter thìu mit ìru sár I, 7[38].
ouh so | ìz zi thísu wúrtì I, 8[5].
zi uns | rìht er hórn héilès I, 10[5].
wanta | éngila ùns zi bílidè I, 12[30].
so er | thó wàrt álterò I, 22[1].
thiu in | àllen thén stúntòn I, 15[32].

3) dreisilbig:

fon themo | héilègen wínè II, 9[6].
in thero | búohstàbo slíhtì II, 10[9].

Meist ist jedoch die dreisilbigkeit nur scheinbar:

zi themo (= zemo) I, 16[7]; zi theru (= zeru) II, 9[8].
intị ouh I, 17[18]; wantą ob III, 2[18];

4) viersilbig (ganz vereinzelt):

inti thu ni | hórtos hìar in lántè V, 9[38].

Cap. IV. Strophenbau.

§ 58.

Alle althochdeutschen reimgedichte sind in strophen geschrieben. Die einfachste form der strophe ist die aus zwei langzeilen (vier halbzeilen) bestehende. Diese strophe geht durch die 5 bücher von Otfrids Evangelienbuch, z. b.:

Lúdowìg ther snéllò, thes wísdùames fóllò,
er óstarrìchi ríhtit àl, so Fránkòno kúning scàl.
Ubar Fránkòno lánt so gèngit éllu sìn giwált,
thaz ríhtit, so ìh thir zéllù, thiu sìn giwált éllù.
Thémo si ìamer héilì ioh sálidà giméinì!
drùhtin hóhe mò thaz gúat ioh frèuue mo émmizèn thaz múat!
Hóhe mò gimúatò io àllo zíti gúatò!
er állo stùnta fréuue sìh! thes thígge ìo mánnogilìh.

Die akrosticha in Otfrids sendschreiben und dedicationen, welche durch die anfangs- und endbuchstaben der einzelnen strophen gebildet werden (§ 34 anm. 2), die stilistische anlage des ganzen gedichts sowie endlich auch die handschriften selbst, welche die strophen absetzen, stellen den zweizeiligen strophenbau ausser zweifel. Wie das akrostichon, so ist auch die strophenform nicht eine selbständige schöpfung Otfrids, sondern von ihm der zeitgenössischen lateinischen poesie entlehnt worden, vgl. die strophen (Poetae latini ævi Carolini 2, 146):

olim pius rex Karolus magnus ac potentissimus
fecit locum devotius pro beati virtutibus ...
flammas ubique Brittones mox inferunt ira truces
sanctus locus comburitur tantum decus consumitur ...
gaudete cuncti cordibus cantate magnis vocibus
sancte Florenti quaesumus adesto nobis caelitus.

In mehreren abschnitten der dichtung ist teils in regelmässiger folge, teils in ungleichen abständen refrain (§ 34 anm. 3) angewendet: II, 1 [18] ff.; V, 1 [17] ff.; V, 8 [81] ff.; V, 15 [9] ff.; V, 19 [11] ff.; V, 23 [11] ff.; V, 25 [93] ff. In diesen fällen erscheinen 4—6 oder noch mehr langzeilen zu einer strophe zusammengefasst, deren abschluss die refrainzeilen bilden; z. b.:

Er máno rìhtì thia náht joh wùrti ouh súnnà so glát
òdo ouh hímil sò er gibót mit stérròn gimálòt
So wàs er ío mit ímo sàr mit ìmo wóraht èr iz thár
so wás ses ìo gidátùn sie iz àllaz sámau ríetùn

Èr ther hímil úmbì sus émmizìgen wúrbì
odo wólkan òuh in nótì then líutin régonòtì
So wàs er ío mit ímo sàr mit ìmo wóraht èr iz thár
so wás ses ìo gidátùn sie iz àllaz sáman ríetùn.

Es folgen 3 entsprechend gebaute vierzeilge strophen.

Ein anderes beispiel. Der dichter beginnt mit 6 zweizeiligen strophen und lässt darauf eine refraindoppelstrophe (a) von 4 langzeilen folgen, daran schliessen sich 6 weitere zweizeilige strophen, welche durch eine refraindoppelstrophe (b) abgeschlossen werden. Nach 13 weiteren zweizeiligen strophen folgt die refraindoppelstrophe (b), nach 9 ferneren zweizeiligen strophen folgt die refraindoppelstrophe (a), nach 6 strophen desgleichen, nach 3 strophen desgleichen, nach 3 strophen desgleichen u. s. w.

Die refrainstrophen können nur für gesangsmässigen vortrag berechnet gewesen sein. Vgl. die stelle:

nu síngèmes állè mánnolìh bi bárnè
wòla kínd díurì fórasàgo márì!
wòla kínd díurì fórasàgo márì! I, 6 [15-17].

§ 59.

Das Petruslied zeigt eine dreizeilige (aus 2 langzeilen + refrainzeile bestehende) strophe. Im Ludwigslied und in dem gedicht von Christus und der Samariterin findet sich die zweizeilige strophe mit dreizeiligen untermischt, während die poetische bearbeitung des 138. und 139. Psalms wahrscheinlich in zweizeiligen strophen verfasst war und der gesang auf den hl. Georg aus fünf-, sechs- und neunzeiligen strophen zu bestehen scheint. Derartige gedichte von ungleichem strophenbau bilden den anfang einer auflösung der strophe in stichische langzeilen (vgl. § 61).

§ 60.

Neue strophenformen entstanden gleichzeitig mit der einschneidendsten neuerung auf dem gebiete der alten gottesdienstlichen musik, mit den sog. sequenzen. Durch syrische oder griechische sänger waren schon am hofe Karls d. Gr. orientalische

melodien im abendland eingeführt worden, die man griech. *tropi*, lat. *modi* nannte (vgl. *modus florum*, *modus liebinc*, *modus ottinc* u. a. MSD). Bis dahin war die melodie durchaus an textesworte geknüpft gewesen, nun aber wurden auf die neuen orientalischen, durch lebhafte tongänge ausgezeichneten melodien neue texte gedichtet. Nicht mehr der text, sondern die melodie war das ursprüngliche und das selbständige. Bald nach der mitte des 9. jh. hatte ein französischer mönch eine sammlung solcher melodien ins kloster St. Gallen gebracht. Hier gelang es dem Notker Balbulus auf die complicirten melodien texte zu dichten, bei denen jedem ton eine textsilbe zur unterlage diente. Er nannte diese dichtungen, die mit der melodie zusammen verbreitung fanden, sequenzen. Mit ihnen beginnt im abendland der kunstgesang. Die sequenzen sind der anfang kunstmässiger gesangslyrik. Mit diesen entwickelten melodien waren entwickelte strophengebilde gegeben, denn die strophe ist ja nichts anderes als die metrische darstellung der melodie. Aus der melodischen mannigfaltigkeit der sequenzen ergab sich strophische mannigfaltigkeit der texte: die melodie wechselte mit jeder strophe. Wir erhalten neben den alten gleichstrophigen dichtungen neue ungleichstrophige (durchcomponirte) gesänge: für jene wurde der name lied, für diese schon im 10. jh. der name leich üblich. Lateinischen sequenzen sind unmittelbar nachgebildet: der deutsche Marienleich und die deutschen Mariensequenzen aus Melk, St. Lambrecht und Muri, fernerhin die kunstvollen leiche der Minnesinger. Der rhythmus dieser texte kann nicht bestimmt werden nach den textworten, sondern allein nach den (uns unbekannten) melodien.

Vgl. F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841. — K. Bartsch, Die lateinischen sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer beziehung. Rostock 1868.

Cap. V. Langzeile und Kurzzeile.

§ 61.

Bis in das 11. jh. hinein blieb die in strophen gehaltene langzeile die einzige form, in welcher die ausschliesslich geistliche

dichtkunst geübt wurde. Seit dem ende des 11. jh. wird sie aber nicht mehr bloss strophisch, sondern auch stichisch verwendet, nachdem in folge der mischung gleicher und ungleicher strophen (§ 59) der strophenbau gesprengt worden war. Die reimbindung, die hebungszahl und die senkungsbildung bleibt aber genau dieselbe wie in den älteren strophischen langzeilen. In der regel fasst auch jede in der cäsur und am ende gereimte langzeile wie bei Otfrid einen satz oder ein abgeschlossenes satzglied in sich, z. b. Annolied 67—76:

ce ópfere wàrt her vùr uns bráht dem dóde nàm her sìni máht.
ce héllin vuor her àne súndèn, her hérite si mìt gewéldè.
der tíuvel virlòs den sìnin gewált, wir wùrdin ál in vríe gezàlt.
in der dóufe wùrde wir Crístis màn, den héirrin sùlin wir mínnàn.
úp huof Crìst sinis crúcis vànin, die zweilf bódin hìez her in diu lánt vàrin.
vane hímele gàf her ùn die cráft, daz si ubirwúndèn die héidinscàpht.
Róme ubirwànt Pétrùs, die Críechen der wìse Páulùs.

Genesis (Hoffm. Fundgr. II, 11):

gòt der ist genádik ùnde gúot, vil stárche wìderot er die úbermùot,
wande daz líez er wòle scínèn an dem únsáligèn,
dò er begúnde chósèn mit sínèn genózèn.
er sprach in zúo vil úbermùoteclìch, er sprach: min máister ìst gewáltìch
híe in hímilè. er wanet íme mege ìuweht sin wíderè:
íh pin àlsam hérè, ich ne wíl unter ime wèsen nie mérè.

ebendaselbst II, 12:

dò sprach gót der gúotè, álso ime do wàs zi múotè:
nu wèsen líeht zíerè in véstenùnge dere hímelè
unde tèilen tách ùnde náht, gèben ie wéderem sìne crápht!
da míte sùl wir máchèn táge ùnde wóchèn,
zít ùnde iár er gebot dem mérern lìehte, dàz ist wár,
dàz iz líeht párè unde dem táge frúme wàrè.

Vgl. F. Vogt, Genesis und Exodus. Beitr. 2, 208. — G. Dütschke, Die Rhythmik der Litanei. Halle 1889. — M. Rödiger, Anz. f. d. Alt. 2, 245. Zeitschr. f. d. Altert. 18, 265. 19, 148. 283. 21, 382 u. a.

§ 62.

Aus diesen langzeilen sind hervorgegangen die sogenannten kurzen reimpaare, in welchen zwei kurzzeilen von je 3 oder 4 hebungen durch den reim gebunden sind. Diese reimpaare sind entstanden, als im 12. jh. eine neue kunstform zur geltung

kam: die sog. reimbrechung (auch stichreim genannt). Man versteht darunter die trennung der beiden zu einer langzeile vereinigten halbzeilen durch eine starke, an das ende der ersten halbzeile fallende satzpause. Dadurch wird die zweite halbzeile syntaktisch enger mit dem folgenden vers als mit dem vorausgehenden verbunden: das bedeutet die auflösung der langzeile in zwei selbständige, an ihrem ende gereimte kurzzeilen (reimpaar). Die reimbrechung tritt zum ersten mal hervor in den grossen erzählenden gedichten wie Kaiserchronik, Rolandslied und König Rother. In ihnen haben wir folglich bereits die kurzzeile, bezw. das reimpaar als selbständige versform, z. b. im Rolandslied:

thie helethe wither ufsazen. 3941
tho haten sie verlazen
allez ir künne
thurh thie gotes minne,
eigen unde burge.
sie haten alle ire sorge
geworfen ze rukke.
maneh scilt vester 8282
wart tha vęrhouwen.
wer scolte gote missetrouwen?
of er sin wole wert si.« 4623
»ich bin hie genuoc nahe bi ...

Neben diesen selbständig werdenden kurzzeilen bestand aber in denselben dichtungen die alte, nur des cäsurreims entkleidete, langzeile fort, z. b. im Rolandslied:

there héithènen víel ein míchel ménegè 8321.
thie zwéleve ràtent thír vil úbele hérrè 1139.
so wáz èr ther kúninc ze léithe hàt gespróchèn 2150.
wande sìe thaz gótes ríchè hábent besézzèn 3428.
thie fúrsten spràchen állè bi éinème múndè 8999.
thàz ih Génelùnè so vérrè gevólget hàn
thés mùoz thaz ríchè íemer scáthen hàn 5725 f.

Die langzeilen sind wie die Otfridschen 6-, 7- oder 8hebig. Mit vorliebe stehen sie am ende von abschnitten der betreffenden gedichte, sind jedoch auch im innern derselben häufig gebraucht. Nicht selten verwenden die dichter auch noch wie in der alten langzeile den cäsurreim, so dass dreireim entsteht, d. h. reim zwischen kurzzeile und einer in sich selbst gereimten langzeile, z. b. im Rolandslied:

er únthùlte h*ártè* thaz hár prah er ùz there sw*ártè*
tho ráfste ìn h*ártè* 6077 f.
iz wart ein vínstèriu n*áht*
ther kéiser an sìnem bétte g*elàh*: vil míchel wàs sin hérsc*àft* 2987 f.
er sprach: já min lìeber h*érrè* ih gesíhe thih vìle *gérnè*.
é ih sò erst*érbè*.
máht thu uns ìht gehélfèn?
héithenèn thie gélfèn etc. 7532 ff.

Auch diese form wird gerne als abschluss längerer versreihen gebraucht. Im Rheinauer Paulus z. b. schliesst der eine abschnitt:

so lóse ouh mìne *sélè*
genádichlìcher h*érè* dàz siu niuth brínne *sérè* 30.

ein anderer:

dur tìne gótlìchun *cráft*
undi dùr taz héilìge *grâb* dà din lícham ìnne l*ách* 57.

Vgl. F. Spencker, Zur Metrik des deutschen Rolandsliedes. Rostock 1889. — H. Hirt, Die überlangen verse. Zeitschr. f. d. altert. 38, 325.

Durchweg ist die langzeile verwendet in einem bairischen gedichte des ausgehenden 12. jahrhunderts, Daz himilriche genannt. Jede langzeile besteht hier aus zwei dipodien d. h. sechs, sieben oder acht hebungen und zerfällt durch eine cäsur in zwei halbverse, von denen je der zweite den reim trägt; der cäsurreim ist also vollständig aufgegeben; z. b. v. 1—20:

Míchil bìs du hèrro gót und lóbelìh hártè;
míchil ìst din chráft uf dere hímilìsken wártè.
din ríche ìst gelégen hóhe obe àllen ríchèn;
dinem gwáltè mach níemèn enphlíehen nòh entwíchèn.
dès ne dárf halt níemèn wænèn noh sínnèn,
dàz dir íemen íennèr híne mège entrínnèn.
dínère érèn dines wístuomes ìst niht zále
von óberìst des hímilìs in daz ábgrùnte ze tále.
von ósterèt in wésterèt vòne mére ze mére
lóbent dìh der éngilè iouh dere ménnìsken hére.
allenthálben sùmberíngìs sínt dìe dich érènt,
sìnt die iz ire chínt ouh gérnè gúotlìche lérènt.
àlle dine hántgetætè álle dìne geschéftè
sìnt úmbevángèn mit dìnere mágenchréftè.
mit dínère zéswèn éllenthàften túgendè
sint beschírmit, sìnt gifírmìt álter ùnde iúgendè,
sint èlliu dínch beváret, sint glíchè gescáret,

daz ire nehéinìz daz ánderè vone geschíhtè ne dáret,
nihwán àlso dú uber íeglìchiz verhéngès.
dù daz zít àlso du wíl chúrzes ùnde léngès.

Vgl. R. Hävemeier, Daz himilriche. Progr. Bückeburg 1891.

B) Mittelhochdeutsche Metrik.

§ 63.

Seit der mitte des 12. jahrhunderts begann der versbau der deutschen kunstdichtung aus formloserer freiheit sich zu schöner ordnung zu erheben. Die ästhetische bildung des klassischen zeitalters bekundete sich zunächst in der künstlerischen auswahl. Die mischung von drei- und vierhebigen versen, von halbzeilen und langzeilen hörte auf: die éine kunstform des vierhebigen verses dient den stichischen gedichten; in strophischen werden die langzeilen und drei- und vierhebige kurzzeilen nach festen normen geordnet.

Der einfluss der lateinischen poesie, unter dem die ältere deutsche dichtkunst bisher gestanden hatte, nimmt ab. An ihre stelle tritt die moderne romanische poesie mit der fülle ihrer kunstformen. Provenzalen und Franzosen werden die vorbildlichen meister auch in der verskunst. Der erste, der mit klarheit und nachdruck diese moderne kunst dem deutschen publikum zugänglich gemacht hat, ist Heinrich von Veldeke gewesen, den Gottfried von Strassburg als vater der deutschen poesie und Rudolf von Ems als begründer der neuen deutschen verskunst gefeiert hat:

von Veldich der wise man
der rehter rime alrerste began.

Vgl. K. Lachmann, Germ. 17, 115. 2, 105; ferner anm. zur Iweinausgabe und zum Nibelungenlied; M. Haupt, anm. zum Engelhard des Conr. von Würzburg. — M. Rieger in der Gudrunausgabe von Plönnies s. 242 ff. — K. Bartsch, Untersuchungen über das Nibelungenlied. Wien 1865. — R. von Muth, Mittelhochdeutsche Metrik. Wien 1882.

Reichhaltige materialien und beobachtungen sind zu finden in den einleitungen der meisten ausgaben mhd. texte; besonders beachtenswert F. Zarncke, Das Nibelungenlied. 6. Aufl. Leipzig 1887. — G. Roethe, Die gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig 1887.

§ 64.

Die hauptsächlichen merkmale der neuen kunst sind:

I) Reimtechnik.
   a) der reine reim.
   b) unbetonte endsilben sind nicht mehr reimfähig.
   c) vorliebe für männlichen reim (weiblicher reim ist viel seltener als in der älteren periode).
   d) mannigfaltigkeit des reimspiels: namentlich kommt neben dem reimpaar der gekreuzte reim in aufnahme.

II) Versbau.
   a) es herrscht das reimpaar an stelle der langzeile.
   b) aus den stichischen gedichten verschwindet die mischung von versen ungleicher hebungszahl.
   c) synkope der senkung, mehrsilbigkeit der senkung und des auftakts werden eingeschränkt.

III) Strophenbau.
   a) die grundlage der lyrischen strophen bildet die dreigliedrigkeit.
   b) die lyrischen strophen entwickeln sich als immer kunstvollere musikalische gebilde.
   c) die epischen strophen verlieren ihre musikalische geltung.

Für die erzählenden dichtungen gilt nicht mehr die gesangsmässige recitation der älteren zeit. Der sprechgesang bleibt für die gottesdienstlich-geistlichen dichtungen und geht von ihnen auf die volkstümliche poesie über, der er bis heute verblieben ist. Die mit Heinrich von Veldeke beginnende höfische romandichtung ist nicht mehr zum vorsingen, sondern zum vorlesen bestimmt; sie verlangt ausdrucksvollen vortrag. Die lyrischen dichtungen sind stets gesungen; die mittelalterliche lyrik ist gesangslyrik. Text und melodie gehören unauflöslich zusammen, der dichter ist stets zugleich componist. Zahlreiche lieder sind uns mit den melodien überliefert, nach ihnen ist der rhythmus zu bestimmen; die texte ermöglichen höchstens die anzahl der takte einer strophe zu erschliessen.

Vgl. K. Lachmann, Über singen und sagen. Kl. Schr. 1, 461 ff.

Cap. I. Die Reimtechnik.

§ 65.

Auch im Mittelhochdeutschen ist der reim das einzige mittel der versbindung. Gegenüber der älteren zeit charakterisirt die klassischen dichter die ausserordentliche sorgfalt, welche sie auf volltönigkeit, genauigkeit und reinheit der reime verwendet haben. Während früher die letzte silbe des verses, ganz abgesehen davon, ob sie an sich stark oder schwach betont, die reimsilbe war und die ihr zunächst vorausgehenden silben in den bereich des reims gezogen werden konnten, nicht mussten, fällt bei den mittelhochdeutschen dichtern der reim nur noch auf stark betonte stammsilben oder von natur nebentonige ableitungssilben. Der reim wird dadurch gebildet, dass der lautcomplex des letzten wortes im vers (von seinem betonten vokal an gerechnet) am schluss des zweiten der gebundenen verse in genau gleicher weise wiederkehrt. Dabei ist vollkommene gleichheit der vokale und consonanten nach ihrer qualität (nicht nach ihrer quantität) die regel; manche dichter beobachteten die qualitätsunterschiede so genau, dass sie z. b. *e* und *ë* im reime nicht gebunden haben. Doch zeigen in dieser beziehung nicht alle dichter gleiche genauigkeit: Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide, Gotfrid von Strassburg, Konrad von Würzburg halten streng an der regel fest und scheuen sich misshellige laute im reim zu binden. Wolfram von Eschenbach dagegen erlaubt sich ungenauigkeiten im reim, wie sie bei den älteren deutschen dichtern des 12. jh. und im volksepos allgemeiner, in den höfischen kreisen sonst nicht üblich waren.

Anm. So streng die anforderungen bezüglich der reinheit des vokalklangs der reimsilben waren, bezüglich der vokaldauer bestand die freiheit z. b. *a* mit *ā*, *i* mit *ī*, *o* mit *ō*, *u* mit *ū*, *e* mit *ē* im reim zu binden.

Vgl. W. Grimm, Zur Geschichte des Reims. Kl. Schr. 4, 125. — K. Kochendörffer, Zeitschr. f. d. Altert. 35, 291. E. Schröder, Zwei Rittermæren. Berlin 1894. S. X. — P. Pressel, Reimbuch zu den Nibelungen. Tübingen 1853. — San Marte, Reimregister zu den Werken Wolframs von Eschenbach. Quedlinburg 1867.

§ 66.

Die einsilbigen reime (auf haupttoniger oder nebentoniger silbe) sind männlich:

sol : wol; sne : we; kunt : wunt;
got : gebot; leit : arbeit; niht : geschiht;
gan : undertan; eit : herzeleit;
zehant : underwant; sin : künegin;
herzogin : stöllelin; sus : Gregorjus;
Bethlehem : Jerusalem; ermorderot : tot;

desgleichen die zweisilbigen mit kurzer wurzelsilbe wie

wider : nider; hagel : zagel; tugent : jugent;
heiligen : beligen; dürftigen : verzigen.

Dagegen bilden zweisilbige wörter mit langer wurzelsilbe oder nebentonige ableitungssilben mit nachfolgender endung weibliche reime:

ere : lere; lande : schande;
schiere : viere; vorhte : worhte;
mære : vischære; wildenære : tihtære;
suochunde : stunde; ellende : ende;

desgleichen:

tohter : enmoht er *Greg.* 1081-82;
Schianatulander : vand er *Parz.* 435, 19. 20.

Als weiblich sind auch zu betrachten die dreisilbigen reime, deren erste silbe kurz ist, wie z. b.

gestehelet : gemehelet; ebene : lebene;
erlediget : geprediget.

§ 67.

Oft wird der reim noch dadurch verstärkt, dass der gleichklang über den complex von silben hinaus, durch die allein schon dem reim genügt wäre, auf eine oder mehrere betonte oder unbetonte silben sich erstreckt.

Gehören die überzählig mitreimenden silben demselben worte an wie die eigentlichen reimsilben, so entsteht der sonannte erweiterte reim:

gesprochen : zebrochen *Iw.* 153-54.
verendet : verpfendet *Iw.* 7719-20.
zevuorte : beruorte *Iw.* 5383-84.

zehant : genant *Erec* 2769-70.
verdorben : erworben *Erec* 2981—82.
betaget : behaget *Walth.* 3, 28.
betoubet : geloubet *Parz.* 10, 21. 22.
enbestet : enblestet *Trist.* 2913-14.
unminne : unsinne *Vrid.* 101, 1. 2.
unvergolten : unbescholten *Parz.* 361, 13. 14.
unverzaget : unversaget *Pass. H.* 335, 83. 84.
unbendec : unwendec *HMS.* III, 93 [a].
scheltære : geltære *Iw.* 7163-64.
hovemære : hovebære *Trist.* 13187-88.
stætekeit : unstæte seit *Thomasin* 9889-90.
unmuoterlich : unbruoderlich *Renner* 9174-75.
kindelin : gesindelin *Renner* 1326-27.
minneclichen : inneclichen *Gotf. v. Neifen* 39, 27. 30.
sundersiz : underviz *Parz.* 230, 1, 2.

Gehören dagegen die mitreimenden silben nicht demselben worte an wie die eigentlichen reimsilben, so entsteht der reiche reim:

legere stuont : jegere tuont *Nib* 933, 3. 4.
angeslichen slegen : zierlichen degen *Nib.* 2349, 3. 4.
an den munt : an der stunt *Nib.* 1293, 1. 2.
ie geschach : nie gebrach *Klage* 1829.
unde lip : unde wip *Greg.* 269-70.
niht enfliuhest : niht enschiuhest *AHeinr.* 421-22.
sine minne : sine sinne *Engelh.* 1875-76.
und ie strenger : und ie lenger *Barl.* 396, 25. 26.
strites wer : strites ger *Parz.* 688, 19. 20.
ze klagenne : ze sagenne *Willeh.* 450, 13. 14.
sin ein lip : bin ein wip *Willeh.* 168, 13. 14.
was erkant : was gewant *Trist.* 7901-2.
si ist mir gram : und ich ir sam *Ulr. v. Licht.* 30, 19.
vür dienest an : ir dienestman *ibid.* 308, 31.
iedoch vro : hie noch so *Walth.* 98, 6.
gippen gappen : hippen happen *Nidh.* XLV, 28-29.
liuget er, sie liegent alle mit im sine lüge
und triuget er, sie triegent mit im sine trüge *Walth.* 33, 17.

§ 68.

Der rührende reim (vgl. § 40) beruht auf völliger gleichheit der an der reimstelle stehenden wörter. Er wird

entweder gebildet durch gleiche hauptwörter mit verschiedener bedeutung:

wirt (*subst.*) : wirt (*verb.*) *Vrid.* 87, 10. 11.
dicke (*adv.*) : dicke (*subst.*) *Erec* 2625-26.
e (*subst.*) : e (*eher*) *Trist.* 1627-28.
liuten (*verb.*) : liuten (*subst.*) *Greg.* 3757-58.

oder durch gleiche wörter, von denen das eine den schluss eines compositums bildet, oder durch gleiche wortglieder:

gewant : isengwant *Erec* 2407-8.
gelich : ritterlich *Parz.* 104, 19. 20.
teidinc : dinc *Parz.* 729, 5.
zornecliche : sicherliche *Parz.* 120, 19. 20.
riterschaft : herschaft *Erec* 1977-78.

Dagegen sind gleiche einfache reimwörter mit gleicher bedeutung nur gestattet, wenn sie formwörter d. h. pronomina, hülfsverba oder partikeln sind:

tugende hait : tugende hait *Pass. H.* 117, 37. 38.
mir : mir *Ulr. v. Licht.* 154, 8.
ich : ich *Iw.* 7437-38.
was : was *Herbort* 9390.
waren : waren *Alb. Tit.* 4451.
zuo : zuo *Arm Heinr.* 1099-1100.

Erstreckt sich aber ein und derselbe reim auf mehr als zwei verse, so ist die wiederkehr gleicher reimwörter mit gleicher bedeutung gestattet:

küniginne : minne : minne; rot : not : not;
wert : swert : wert; wenden : senden : senden;
danc : wanc : danc : sanc.

Vgl. das lied Gotfrids von Neifen 34, 26 (Bartsch Liederd. 157, 81), dessen vier strophen aus rührenden reimen bestehen; die erste strophe lautet:

Ich wolde niht erwinden
ich rit uz mit winden
hiure in küelen winden
gegen der stat ze Winden.
ich wolt überwinden
ein maget sach ich winden,
wol sie garn want.

§ 69.

Der sogenannte grammatische reim ist eine abart des rührenden und besteht darin, dass verschiedene flexions- oder ableitungsformen eines und desselben wortstammes mit einander wechseln; z. b. Gotfrid von Neifen 33, 33 (Liederd. 156, 51):

Nu ist diu heide wol bekleidet
mit vil wunneclichen kleiden:
rosen sint ir besten kleit.
da von ir vil sorgen leidet,
wan si was in mangen leiden:
gar verswunden ist ir leit
von des liehten meigen blüete:
der hat manger hande bluot.
noch fröit baz der wibe güete,
wan diu sint für sendiu leit so guot.

und Hartmann Büchl. I, 1691-1706:

od ich lebe als ein erloschen brant:
so brinnent ander brende.
ja frument mir deheiniu bant
ane din gebende;
mich heilet niemannes hant
wan dine hende:
mirn werde trost von dir gesant,
ichn weiz wer mir in sende.
nu diner gnaden wis gemant
daz ich mich der gemende,
e mir der zwivel neme ein phant
und mich des libes phende.
ich han den muot also gewant,
swie ich daz gewende,
daz mir ane dich alliu lant
sint ein ellende.

§ 70.

Sind zwei unmittelbar auf einander folgende verse durch den reim gebunden (aa, bb, ...), so entsteht das reimpaar, die stehende reimform der erzählenden gedichte von Heinrich von Veldeke bis auf Martin Opitz, z. b. Iwein 4477-80:

da zuo hab ich sechs kint, } aa
die alle ritter sint. }
die hat er gar gevangen } bb
und hat ir zwene gehangen }
daz ichz ane muose sehn. } cc
wem möhte leider sin gechehn? }

Wie in der älteren zeit (§ 62) ist es auch noch in der klassischen periode üblich, das reimpaar zum dreireim zu erweitern. Mit vorliebe geschieht dies am ende von abschnitten der erzählung:

Swer nach eren sinne
triuwe und ere minne
der volge guoter lere,
daz fürdert in vil sere,
und vlize sich dar zuo,
wie er nach den getuo
den diu werlt des besten giht
und die man doch dar under siht
nach gotes lone dienen hie.
den volgen wir: wan daz sind die
den got hie sælde hat gegeben
und dort ein ewiclichez leben,
da nach wir alle sullen streben. *Wigalois* 20-32.

Desgleichen im Frauendienst des Ulrich von Lichtenstein, im Vaterunser des Heinrich von Krolewiz u. a. Der dichter des Passional und Nicolaus von Jeroschin verwenden den dreireim auch mitten in der erzählung.

Zuweilen erscheinen auch vier gleichartige Schlussverse, z. b. in der Martina des Hugo von Langenstein:

armen : erbarmen : erwarmen : armen 1, 31.
stan : gan : lan : han 3, 47 etc.

Hierher gehören auch die in Gotfrids Tristan eingeschalteten vierzeiligen strophen mit paarweisem rührendem reim, z. b. 135 ff.:

Ich weiz wol, ir ist vil gewesen,
die von Tristande hant gelesen,
und ist ir doch niht vil gewesen,
die von im rechte haben gelesen.

oder 1749 ff.:

Owe der ougenweide,
da man nach leidem leide
mit leiderem leide
siht leider ougenweide.

oder 5067 ff.:

Truoc iemen lebender stæte leit
bi stæteclicher sælekeit,
so truoc Tristan ie stæte leit
bi stæteclicher sælekeit.

wie auch der in fortlaufenden reimpaaren abgefasste roman mit einer reihe derartiger strophen beginnt.

Den schluss der gedichte bezeichnen oft noch stärkere reimhäufungen; z. b. Hartm. Büchl. II, 821-26:

mere : here : sere : kere : lere : ere.

Barl. 405,11—406,12:

mich : ich : dich : genædeclich : sich : strich : zwivellich
tot : bot : rot : sot : not : brot : Sabaot.

Complicirter sind die schlüsse Helbl. I, 1398-1402:

han : van : lan : gebot : got.

Helbl. VII, 1248-63:

enden : senden : gewenden : schenden :
blenden : brenden : zenden : lenden :
tugentswenden : verphenden :
genenden : henden : gewenden.
Adamen : got : gebot : amen.

und Helbl. X, 79-87:

gemüete : güete : behüete : glüete.
erglos : nos : benedicere : var : gebar.

Erhalten hat sich diese art der schlüsse mit einer längeren reihe gleichgereimter verse bis ins 16. jh.; so hat z b. Fischart am ende des Flohhatz 17 verse desselben reimes.

§ 71.

Neue reimformen sind, von den troubadours entlehnt, bei den mhd. lyrikern üblich geworden. Die wichtigste neuerung ist der gekreuzte oder überschlagende reim (abab). Er

wird gern mit dem reimpaar verbunden und erscheint zuerst bei den aus der romanischen poesie schöpfenden dichtern Heinrich von Veldeke, Friedrich von Hausen, Rudolf von Fenis, hat sich ausserordentlich schnell verbreitet und ist die lieblingsform der minnesinger geworden. Vgl. z. b. bei Walther von der Vogelweide:

Mir tuot einer slahte wille
sanfte und ist mir doch dar under we.
ich minne einen ritter stille;
dem enmag ich niht versagen me
des er mich gebeten hat:
tuon ichs niht, mich dunket daz min niemer werde rat 113, 31.

Oder es treten erweiterungen ein, z. b. bei Gotfrid von Neifen 52, 7 (Liederd. 160, 203) abcabc:

Sol ich disen sumer lanc
bekumbert sin mit kinden
so wær ich vil lieber tot.
des ist mir min fröude kranc.
sol ich niht zen linden
reien, owe dirre not ...

Bei demselben 37, 2 abcdabcd (Liederd. 158, 109):

Rife und anehanc
hat die heide betwungen,
daz ihr liehter schin
nach jamer ist gestalt
und der vogele sanc,
die mit fröiden wol sungen,
die sint nu geswin.
dar zuo klag ich den walt. ...

§ 72.

Wechseln zwei reimpaare mit zwei getrennt unter sich reimenden versen (aabccb), so entsteht der zwischenreim, z. b. Eckenlied 43:

Lute rief der ellentrich:	} aa
wa ist von Bern her Dietrich?	
den han ich vil gesuochet;	b
wan mich hant vrowen uz gesant	} cc
und han erstrichen vremdiu lant	
nach im, ob ers geruochet.	b

während bei dem umarmenden oder umschliessenden reim ein reimpaar von zwei überschlagenden reimzeilen eingeschlossen ist (abba); z. b. Bartsch Liederd. 128, 50-54:

groz ist sin gewalt: a
in weiz obe er zouber künne; } bb
swar er vert in siner wünne }
dan ist niemen alt. a

§ 73.

Häufung des reims entsteht, sobald mehr als zwei zeilen durch denselben reim gebunden sind; z. b. bei Heinrich von Morungen (Liederd. 37, 147-151):

daz der lese dise not
und gewinne kunde
der vil grozin sunde
di si an ir frunde
her begangin hat.

oder bei demselben dichter (Liederd. 41, 297):

Ich hort uf der heide
lute stimme und suzin sanc.
da von wart ich beide
frouden rich vnd trurins kranc.
nach der min gedanc
sere ranc
unde swanc,
di vant ich zu tanze da si sanc.
ane leide
ich do spranc.

oder bei Hartman von Aue (Liederd. 66, 139 ff.):

so : fro, schouwen : frouwen, lan : gan : van : slan.

Hierher gehört auch Walther 39, 1-10 mit den reimen:

al : val : hal : bal : schal.
zit : nit : wit : strit : lit.

sowie das den troubadours abgesehene vokalspiel Walther 75, 25 ff. mit den reimen:

bla : wa : da : kra : ja : gra : bla.
le : kle : se : me : e : sne : we.
sni : owi : bli : dri : si : fri : bi.
so : ro : fro : lo : do : ho : stro.
su : ru : du : bu : dru : nu : lu.

§ 74.

Für den minnesang wie später für den meistergesang sind reimspiele charakteristisch. Sie finden sich in genau identischen formen bei den troubadours und sind zweifellos in Deutschland nicht erfunden, sondern nachgemacht worden. Die reimspiele sondern sich in vier gruppen, für welche die bei den meistersängern üblichen termini heute noch gelten: Schlagreime, Gebrochene reime, Pausen, Körner.

Vgl. K. Bartsch, Der innere reim in der höfischen Lyrik. Germ. 12, 129. — Die Reimkunst der Troubadours. Jahrb. für roman. und engl. Lit. 1, 171.

§ 75.

Den schlagreim bilden zwei unmittelbar auf einander folgende reimwörter, die innerhalb der zeile stehen unabhängig oder abhängig vom endreim; z. b. Vrid. 52, 6. 7:

singen springen sol die jugent
die *alten walten* alter tugent.

und das wol kaum von Walther verfasste lied (47, 16):

ich *minne sinne* lange zit:
versinne minne sich,
wie si *schone lone* miner tage.
nu *lone schone*: dest min strit:
vil *kleine meine* mich,
niene *meine kleine* mine klage ...
wære mære stæter man,
so *solte wolte* si mich an
ete*swenne denne* ouch sehen,
so ich *gnuoge fuoge* kunde spehen.

Dreifacher schlagreim mit einsilbigen wörtern findet sich z. b. bei Frauenlob und bei Wizlav (HMS III, 426. 484):

Durch *dinster vinster* nebels *dicken blicken* ...
nuo zuo fruo din hinevart ...
Ho fro so stet des meien blüete.

Wie in der lyrik so auch in der epik, z. b. im Engelhard des Konrad von Würzburg:

Ein *mære wære* guot gelesen
daz *triuwe niuwe* möchte wesen
ir liehten *kleider leider* blint
durch valschen *orden worden* sint etc.

Abhängig vom endreim erscheint der schlagreim im Tristan des Gotfrid von Strassburg, der reime liebt wie

herze : herzesmerze; machen : swachen sachen;
Isolde : Isolde golde; leben : leben geben u. s. w.

Meister wie z. b. Reinmar von Zweter sind ihm darin gefolgt.

§ 76.

Abarten des schlagreims sind

1) der übergehende reim, bei welchem sich an das letzte wort eines verses zu anfang des nächstfolgenden verses ein damit reimendes wort anschliesst. Dieses reimspiel fehlt den älteren minnesingern, ist bei den jüngeren sehr beliebt, z. b. bei Gotfrid von Neifen 21, 2-11:

Ich hœr aber die vogele singen,
in dem walde suoze *erklingen*;
dringen siht man bluomen durh daz *gras*
was diu summerwunne in leide,
nu hat aber diu liebe *heide*
beide bluomen unde rosen rot.
meige kumt mit maneger *bluot*.
tuot mir wol âiu minnecliche,
seht, so wird ich fröideriche,
sunder not vil maneger sorgen vri.

Bis zum übermass angewandt ist der schlagreim in verbindung mit dem übergehenden reim von Konrad von Würzburg in einem liede (Bartsch s. 382), dessen zwei strophen ganz aus diesen beiden reimarten zusammengesetzt sind; die erste strophe lautet:

Gar bar lit wit walt,
kalt sne we tuot: gluot si bi mir.
Gras was e; kle spranc
blanc, bluot guot schein: ein hac pflac ir.
Schœne dœne klungen jungen liuten
triuten inne minne merte:
sunder wunder-bære swære wilden
bilden heide weide rerte,
do vro sazen die,
der ger lazen spil wil hie.

2) Wenn die reimwörter durch eine oder mehrere zeilen von einander getrennt sind, spricht man von kettenreim, z. b. in einem andern liede Konrads von Würzburg (Bartsch s. 365):

Owe daz diu liebe mir niht dicke
heilet miner *wunden funt*!
ich bin *funden*
wunt von ir: nu mache sie mich heil.
sendez truren lanc, breit und dicke
wird mir zallen *stunden kunt*:
wil mir *kunden*
stunt gelückes, so vind ich daz heil.

oder bei Hadloup (HMS II, 280):

Wa vunde man sament so manig *liet*?
man vunde ir *niet* im künicriche,
als in Zürich an buochen stat.
des prüefet man dicke da *meistersang*.
der Manesse *rang* dar nach endeliche:
des er diu liederbuoch nu hat.

Vgl. noch Germ. 25, 335 ff.

3) Bei dem anfangsreim reimen die ersten wörter zweier verse mit einander; z. b. Konrad von Würzburg (Bartsch s. 365):

Mir tuont we die küelen scharpfen winde.
swint, vertanez winterleit,
dur daz minem muote sorge swinde!
wint min herze ie kume leit,
wand er kleiner vogelline fröide nider leit.

4) Den binnenreim bilden zwei reimwörter innerhalb derselben zeile, z. b. Wolfram von Eschenbach (Lachm. 7, 41):

Ez ist nu *tac*, daz ich wol *mac* mit warheit jehen,
ich wil niht langer sin.
diu vinster *naht* hat uns nu *braht* ze leide mir
den morgenlichen schin.

bei Boppe (HMS II, 380):

Du werder mensche, merke und ere priesters *leben*,
sit im ob aller menschen *leben* ist hie *gegeben* ...
von im gesegent wird der touf,
dar inne du nach *Kriste* wirdest *Kristen*:
sin segen dir vremdet sünden kouf,
sin lere dich mit *listen* hie kan *vristen*.

oder bei Reinmar von Zweter (ed. Roethe s. 476):

halp *visch* halp *man* ist *visch* noch *man*
gar *visch* ist *visch*, gar *man* ist *man*.

Ulrich von Lichtenstein (423, 26):

ist der wibe güete und ir *schœne schœne* ob aller *schœne*
ir *schœne* ir güete ir werdikeit ich immer gerne *krœne*.

Nächstverwandt ist 5) der mittelreim, d. h. wörter werden mit einander gebunden in der mitte desselben oder verschiedener verse an entsprechenden stellen; z. b. bei Freidank:

des mannes *sin* ist sin *gewin*
ein reine *wip* hat reinen *lip*.

Konrad von Würzburg (Bartsch s. 373):

Bi der *wünne* wol mit eren
sol sich *kleiden* mannes lip,
daz im *künne* fröide meren
ein *bescheiden* sælic wip.
Swer verschulden
wibes minne sol,
der muoz *ringen* nach ir hulden
mit vil *dingen* tugende vol.

Die verse zerfallen durch den mittelreim in zwei halbverse mit fester cäsur, welche den reim trägt (cäsurreim). Noch bei der dichtern des 16. jh. ist dies sehr beliebt.

§ 77.

Der gebrochene reim beruht auf der trennung der glieder zusammengesetzter wörter. Konrad von Würzburg verwendet ihn, z. b. GSchm. 431:

dranc bi dir ane *wandel*.
von dir quam der *mandel-*
kern durch die schalen ganz.

und GSchm. 569:

der waren kiusche *gürtel*.
du bist ein reiniu *türtel-*
tube sonder gallen.

in einem liede (Bartsch s. 367):

ich sihe den *morgen-* sternen glesten ...
vil unver*borgen* uf den esten.

auch im schlagreim:

ir lip *truter luter*-var. (Bartsch s. 351)
meien bluot
hochgemuot
sendes herzen *sinne*
minnec-lichen tuot. (Bartsch s. 359)
da diu nahtegal ir sanc
lute dœnet *under*:
wunder-licher stimme klanc
erhillet da. (Bartsch s. 375)

Aber auch in erzählenden gedichten wie Elisabeth und Erlösung (v. 797) ist er zu finden:

wan daz selbe *mandel*-
ris an allen *wandel*.

§ 78.

Pausen nennt man zwei reimwörter, von denen das eine zu anfang einer zeile, das andere am schlusse derselben oder einer der folgenden zeilen steht, z. b. Walther 66, 25-28:

des habet ir von schulden grœzer reht dan e:
welt ir vernemen, ich sage iu *wes*.
wol vierzec jar hab ich gesungen oder me
von minnen und als iemen *sol*.

und Ulrich von Lichtenstein (512, 7-13):

Ein schœniu maget
sprach: vil liebiu frouwe min,
wol uf, ez taget.
schouwet gegen dem vensterlin,
wie der tac uf gat, der wahter von der zinnen
ist gegangen, iuwer vriunt sol hinnen:
ich fürht er si ze lange *hie*.

Die pausen können auch einer und derselben verszeile angehören; so gleichfalls bei Ulrich von Lichtenstein (518,1—519,7) je am schluss einer strophe:

so daz du sist herzenlichen *vro*.
tuot mir din lip wol, so bist du *guot*.
daz sin unser twederz nie *vergaz*.
wol mich des daz ich iu dienen *sol*.
la mich drin: ich tuon dir sanfte *da*.
dar wil ich und niender anders*war*.
kum ich dar, ez ist uns beiden *frum*.

Dagegen bei Gotfrid von Neifen entspricht in fünf achtzeiligen strophen jedes erste wort dem letzten wort der strophe: die erste strophe beginnt mit dem worte *walt* und schliesst mit *gewalt*, in den folgenden strophen haben wir die pausen: *bar* : *bar*, *bant* : *gebant*, *los* : *los*, *wer* : *wer* (8,22—9,25).

§ 79.

Reimen zwei oder mehrere verse, welche verschiedenen strophen angehören, mit einander, während sie in der einzelnen strophe ohne reime bleiben, so nennt man dieselben **körner**. Es schliesst z. b. bei Gotfrid von Neifen (34, 26) die schlusszeile der ersten strophe auf *want*, die der dritten strophe auf *want*, die der zweiten strophe auf *guot* und die der vierten strophe auf *guot*; ebenso reimt bei Walter (119, 17) je die siebente zeile von zwei paaren neunzeiliger strophen auf

sit : lit : nit : zit

und bei Heinrich von Morungen (Liederd. s. 35) die schlusszeilen von fünf neunzeiligen strophen auf

se : e : me : me : erge.

Gotfrid von Neifen (11, 6) reimt vier siebenzeilige strophen folgendermassen:

a b c d e f g
h i a k l m n
a b c d e f g
h i a k l m n

d. h. die reimwörter der ersten strophe finden ihre entsprechung in der dritten strophe, die der zweiten in der vierten, aber alle vier strophen sind durch das erste reimwort der ersten strophe zusammengehalten, das als erstes in der dritten strophe, an dritter stelle auch in der zweiten und vierten wiederkehrt.

Vgl. H. Giske, Über Körner und verwante erscheinungen in der mhd. Lyrik. Zeitschr. f. d. Phil. 18, 57 ff.

§ 80.

Die körner beruhen auf der seit dem 12. jh. belegten erscheinung reimloser verse, welche mit den meistersängern waisen genannt werden. Die waise hat ihren ursprung in

den langzeilen des 12. jh., welche nicht in der cäsur, sondern am ende gereimt sind. Die ersten häften der in dem gedicht Daz himelriche (§ 62) erscheinenden langzeilen sind waisen. Sobald die halbzeilen, aus denen die alte langzeile bestand, selbständig wurden, ist auch die waise selbständig geworden. In strophischen gedichten wurde sie häufig verwendet, schon in der frühzeit der klassischen periode, z. b. bei dem Kürenberger (Liederd. s. 1):

Wes manest du mich leides min vil liebe liep
unser zweier scheiden muoze ich geleben niet
verliuse ich dine minne,
so lasse ich die liute harte wol entstan,
daz min fröide ist der minnist umb alle andere man.

Neidhart 3, 22:

Der meie der ist riche:
er füeret sicherliche
den walt an siner hende.
der ist nu niuwes loubes vol:
der winter hat ein ende.

Cap. II. Der Strophenbau.

§ 81.

Diejenigen reimsysteme, welche in der blütezeit unsrer poesie gegen das ende des 12. und im verlaufe des 13. jh. vorkommen und die sich grösstenteils bis auf Opitz behauptet haben, sind das reimpaar, die einfache strophe, die dreiteilige strophe und der leich.

Die literarischen gattungen sind streng zu scheiden: strophen epischer gedichte waren für sprechvortrag, strophen lyrischer gedichte für gesangsvortrag bestimmt. Der strophenbau der lyrik ist daher strenger, der strophenbau der epik freier. Die lyrischen strophen des Mittelalters sind nach festen normen gebaut, die epischen strophen nicht. Die epischen strophen sind in ziemlich weiten grenzen variationsfähig; es gibt in der epik keine durch ein einheitliches schema festzulegende strophenformen. Wol aber in der lyrik: denn die lyrische strophe beruht auf einer melodie, welche strophe

für strophe wiederkehrt und nur innerhalb sehr enger schranken kleine abweichungen im aufbau zulässt.

Anm. In den handschriften sind anfänglich die einzelnen zu einer strophe gehörenden verszeilen nicht abgesetzt; im laufe des 13. jh. ist dies üblich geworden. Stets sind die strophenanfänge durch grosse anfangsbuchstaben bezeichnet.

Vgl. R. M. Meyer, Grundlagen des mhd. Strophenbaus. Strassburg 1886. (QF. 58.)

I. Epische Strophen.

§ 82.

Die epischen strophen der mhd. poesie gehen von zwei grundformen aus, die man nach den dichtungen, in denen sie zuerst auftreten, bezeichnet als

1) Morolfstrophe,

2) Nibelungenstrophe.

Beide beruhen auf den metrischen formen des 12. jh.: langzeile mit reim am ende und in der cäsur, langzeile mit endreim, halbzeile mit endreim, waise. Was die hebungszahl betrifft, so waren halbzeilen zu vier und zu drei hebungen herkömmlich.

1) Morolfstrophe.

§ 83.

Die strophenform ist, wenn wir von der reimstellung ausgehen: aabcb. In ihr ist zum grössten teile das gedicht Salman und Morolf (hrsg. von Fr. Vogt, Halle 1880) abgefasst; z. b.

1. Ze Jerusalem wart ein kint geborn
daz sit ze vogte wart erkorn
über alle cristendiet:
daz was der künig Salman,
der manig wisheit geriet.

108. Der rede wart der künig fro.
do sprach der übel heiden do:
frouwe, ich wil dir geben me.
du solt gewaltig werden
über daz riche lant ze Wendelse.

§ 84.

Doch ist diese strophenform in der uns vorliegenden gestalt des gedichtes keineswegs durchgeführt. So finden sich zunächst modifikationen hinsichtlich der reimstellung. Nicht selten erscheinen statt der fünfzeiligen strophen sechszeilige, bei denen der eingang der strophe auf das mass des ausgangs gebracht ist (formel abacdc); z. b.

500. Er sazte ez an sinen munt
und blies ez mit kreften:
daz vernamen helde ze stunt.
die venie suocht er an daz gras
die krucke nam er in die hant,
der er uf dem rucken nit vergaz.

und von dieser grundform erscheinen dann ähnliche modifikationen wie bei der fünfzeiligen strophe. Ferner finden sich Nibelungenstrophen in mannigfacher gestalt. So wenig war es princip, ein festes strophenschema bei erzählenden dichtungen einzuhalten.

§ 85.

Die fünfzeilige strophe aabcb, wie sie im Salman und Morolf erscheint, ist das ganze Mittelalter hindurch üblich geblieben und im 16. jh. namentlich im volkslied eine der allerhäufigsten; nur hat sie in der späteren zeit die eigenheit, dass die dritte und fünfte zeile weiblich reimen. Bekannt ist sie in dieser form unter dem namen der Lindenschmidstrophe, vgl. Liliencron 2, 290:

Es ist nit lang dass es geschah
dass man den Lindenschmid reiten sah
auf einem hohen Rosse:
er reit den Reinstrom auf und ab,
hat sein gar wol genossen.

oder (ebenda s. 291):

Was wöllen wir singen und heben an?
das best das wir gelernet han
ein neues Lied zu singen:
wir singen von einem Edelman,
der heisst Schmid von der Linden.

Ferner im lied von der Pavierschlacht (Liliencron 3, 433), vom König Lasla (Vilmar s. 25), im Dänemarker oder Schweizerton, oder auch im Jacobslied (vgl. Ph. Wackernagel Kirchenlied 1841 nr. 438–450, Hoffmann Gesch. d. deutschen Kirchenlieds nr. 100 und Uhland Volkslieder nr. 302).

§ 86.

Eine einfache fortbildung der Morolfstrophe ist die der Rabenschlacht (hrsg. von E. Martin im deutschen Heldenbuch 1866, II, s. 219—326). Sie besteht aus 6 zeilen mit der reimstellung ababcc, von denen die erste, dritte, vierte und fünfte je 4, die zweite 3 und die sechste 6 hebungen haben; die zweite und vierte strophe schliessen stets männlich, während die erste und dritte, fünfte und sechste entweder männlich oder weiblich gereimt sind. Zum unterschied von der Morolfstrophe ist die »waise« gleichfalls gereimt.

35. Wir sullen volle hochzit
benamen hinte han.
daz wil ich raten ane strit,
von Berne vürste lobesam,
ir sult iuch dar zuo rihten:
wir wellen eine hochzit hinte tihten.

259. Als ze Berne komen was
das her von Hiunischlant,
do wart geslagen uf daz gras
manec gezelt al zehant.
vil freuden si phlagen,
mit hochvart und mit schalle si lagen.

430. An disem mære ich vinde,
vil herte was ir strit.
si sluogen slege swinde,
si heten uf einander nit
in herzen und in muote:
daz kom in leider sit niht ze guote.

Anm. In ihrem bau entsprechen die vier ersten zeilen zusammen den beiden letzten langzeilen der Nibelungenstrophe und die beiden letzten zeilen zusammen entsprechen der vierten langzeile der Gudrunstrophe, nur dass die langzeilen durch den reim in kurzzeilen gespalten sind.

§ 87.

Sehr ähnlich ist die Titurelstrophe, welche Wolfram von Eschenbach für seinen Titurel verwendet hat. Sie besteht aus vier paarweise gereimten zeilen, deren erste, zweite und vierte langzeilen und durch eine cäsur geteilt sind. Jeder der halbverse vor der cäsur und die zweite hälfte der ersten langzeile hat 4, die zweiten hälften der zweiten und vierten langzeilen haben wie die selbständige langzeile 6 hebungen (vgl. die schlusszeile der Rabenschlacht- oder die Gudrunstrophe):

1. Do sich der starke Titurel mohte gerüeren,
er getorste wol sich selben unt die sine in sturme gefüeren:
sit sprach er in alter: ich lerne
daz ich schaft muoz lazen: des pflac ich etwenne schone und gerne.

4. Min sælde, min kiusche, mit sinnen min stæte,
und op min hant mit gabe oder in sturme ie hohen pris getæte,
daz mac niht min junger art verderben:
ja muoz al min geslæhte immer ware minn mit triwen erben.

Einzelne strophen haben in den beiden ersten zeilen mittelreim (cäsurreim):

34. Nu suln ouch wir gedenken Herzelöude der reinen:
diu kunde ir lop niht krenken. mit warheit wil ich die lieben meinen.
si ursprinc aller wiplicher eren,
si kunde wol verdienen, daz man ir lop muos in den landen meren.

Dies letztere machte dann am ende des 13. jh. der dichter des jüngeren Titurel zur regel. Er löste demgemäss die ursprünglich vierzeilige strophe in eine siebenzeilige mit der reimstellung ababcdc auf, z. b.

851. Biz daz man ie den morgen
sach glesten durch die luften,
so muosten aber sorgen
die ellensrichen mit vil kranken guften.
beidenthalb do wart ein fride geworben,
ir striten wær an ere,
sit liut und ors an kreften wær verdorben.

1256. Nach des bracken verte alda
kert er nu vil balde
uf die rotvarwen sla:
da spurt er den hunt hin ze walde.
er volget im die næhe und ouch die virre,
unz daz daz tier gevellet wart.
fürbaz da reit der werde ritter irre.

Dieser form bediente sich am ende des 15. jh. Ulrich Fürterer bei seiner cyklischen bearbeitung der Artusromane, nur mit der abweichung, dass er sich mitunter in der zweiten und vierten zeile männlichen schluss und zwar in der zweiten mit 4, in der vierten mit 5 hebungen erlaubte; z. b.

1. O got und herr allmechtig,
deiner wunder manigvalt
wart nie kein hertz erträchtig:
tausentmal mocht wol werden ee gezalt
laub gries stern und tropfen aller unde,
ee daz dein weyshait ungemess
engel noch mensch ymmer ersinnen kunde.

Vgl. auch Wackernell, Hugo von Montfort s. CCXLVIII ff.

§ 88.

Hierher gehört ferner die Tirolstrophe und Winsbekenstrophe (König Tirol, Winsbeke und Winsbekin, hrsg. von A. Leitzmann, Halle 1888). Die Tirolstrophe hat die reimstellung aabbcdc und die verse sind vierhebig:

Got hat wunder manic*valt*:
Daniel zeicte er einen *walt*,
der duhte in volle lobe*san*
darinne zwene boume *stan*;
den tolden man der hœhe *jach*,
daz man si in den landen
ob allen boumen verre *sach*.

Ebenso beginnt und schliesst die Winsbekenstrophe, nur ist der ausgang (halbzeile + langzeile) doppelt gesetzt und die eingangzeilen sind überschlagend gereimt; die reimformel ist also ababbcbada, z. b.

Sun minne reineclichen *got*,
so enkan dir nimmer misse*gan*:
er hilfet dir uz aller *not*.
nu sich der werlde goukel *an*,
wie si ir volger triegen *kan*
und waz ir lon ze jüngest si
daz soltu sinneclich ver*stan*:
si wigt ze lone swindiu *lot*,
der ir ze willen dienen wil,
derst libes und der sele *tot*.

§ 89.

Unter den übrigen fortbildungen der Morolfstrophe ist die verbreitetste strophe der Bernerton, so genannt, weil in ihm einige lieder aus dem sagenkreise Dietrichs von Bern gedichtet sind, nämlich das Eckenlied, Virginal, Sigenot und Goldemar. Es heisst aber diese strophenform auch der Herzog Ernst-Ton (nach dem Bänkelsängerlied von Herzog Ernst). Sie ist eine 13zeilige strophe mit der reimstellung aabccb|dedefgf, z. b. Eckenlied 127:

So herter tac erluhte in nie:
swaz sie da vor gestriten ie,
des wart do gar vergezzen.
ir maht was in entwichen gar,
sie leitens mit den swerten dar:
uf Ecken wart gemezzen
ein also ungefüeger slac,
daz er kam von den sinnen
und vor im uf der erde gelac.
doch moht ern niht gewinnen,
unz er ein niuwe maht gewan:
do sprang Ecke von der erde
und lief in wider an.

Eine genaue entsprechung steht in den Carmina Burana deutsch und lateinisch (ed. Schmeller s. 71. 241). Auch jüngere volkslieder sind in dieser strophe gedichtet.

2) Die Nibelungenstrophe.

§ 90.

In ihr sind abgefasst ausser dem Nibelungenliede selbst das Alphartlied, der Rosengarten, Ortnit und Wolfdietrich. Die strophe zeigt im Mittelalter noch kein festes schema. Sie besteht zumeist aus 4 männlich gereimten, durch eine weiblich schliessende cäsur in zwei halbverse zerfallenden langzeilen (aabb), von denen die drei ersten 4 + 3, die vierte aber 4 + 4 hebungen enthalten, so im Nibelungenliede:

746. Erloubet uns die boteschaft, e daz wir sitzen gen:
uns wegemüede geste, lat uns die wile sten.
wir suln iu sagen mære, was iu enboten hat
Gunther und Prünhilt, der dinc vil hochliche stat.

1739. Si sprach: nu sit willekomen swer iuch gerne siht.
durch iwer selbes friuntschaft grüeze ich iuch niht.
saget waz ir mir bringet von Wormez über Rin,
dar umbe ir mir so groze soldet willekomen sin.

Vergleiche:

K. Simrock, Die Nibelungenstrophe und ihr ursprung. Bonn 1858.
K. Bartsch, Untersuchungen über das Nibelungenlied. Wien 1865.
W. Wilmanns, Untersuchungen zur mhd. Metrik. Bonn 1888.
A. Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst. Breslau 1891.
L. Bückmann, Der vers von sieben hebungen im deutschen strophenbau. Progr. Lüneburg 1893.
R. Hildebrand, Vom umgelegten Rhythmus. Zeitschr. f. d. Unterr. 5, 730.

§ 91.

Die Nibelungenstrophe ist innerhalb ziemlich weiter grenzen variationsfähig.

1) Die zweiten hälften der langzeilen werden in der regel männlich gereimt; doch ist auch weiblicher ausgang zugelassen:

14. Den troum si do sagete ir múoter Uótèn.
Sine kundes niht bescheiden báz der gúotèn:
der valke den du ziuhest, daz ist ein edel man:
ine welle got behüeten, du muost in schiere vloren han.

1509. Do sprach zuo zir kinden diu édele Uótè:
ir soldet hie beliben, hélde gúotè.
mir ist getroumet hinte von angestlicher not,
wie allez daz gefügele in disem lande wære tot.

Vgl. ferner 1522 *húobèn*: *úobèn*, 1527 *verbórgèn*: *sórgèn*, 2196[1.2].

Ebenso sind zu beurteilen die verse:

1744. Ich bringe iu den tiuvel, sprach áber Hágenè
ich han an minem schilde so vîl ze trágenè
und an miner brünne: min helm der ist lieht,
daz swert an miner hende, des enbringe ich iu nieht.

oder mit ungenauem reim:

1788. Nach mir ensande niemen, sprách do Hágenè.
man ladete her ze lande drîe dégenè:
die heizent mine herren, so bin ich ir man.
deheiner hovereise bin ich selden hinder in bestan.

Vgl. 1838[1.2]. 2194[1.2]. 2200[1.2]. 2342[1.2] u. s. w., mit ungenauem reim 1189[1.2]. 1636[1.2]. 1738[1.2]. 1740[1.2]. 2343[1.2] u. a.

2) Bei weiblichem ausgang der zweiten vershälften ist auch vierhebigkeit gestattet:

13. In dìsen hóhen érèn tròumte Kríemhíldè
wie si züge einen valken stàrc schœ́ne und wíldè,
den ir zwene aren erkrummen, daȥ si daȥ muoste sehen:
ir enkunde in dirre werlde leider nimmer geschehen.

1631. Dò die wégemǘedèn rúowè genámèn
unde si dem lande náhèr quámèn,
do fundens uf der marke slafende einen man,
dem von Tronege Hagene ein starkeȥ wafen an gewan.

2107. Do sprach der küene Dancwart (im zǽme nìht ze dágenè):
jane stet noch niht eine min brúodèr Hágenè.
die hie den vride versprechent eȥ mac in werden leit.
des bringe wir iuch innen: daȥ si iuch wærlich geseit.

Vgl. 1925[1.2]. 2308[1.2] (*Gúnthèr und Hágenè*). 870[1.2] (*Gúnthèr dem dégenè*). 1422[1.2] (*von lándè ze lándè*). 2025[1.2] (*hér fǜr mich trǘegè*) u. a.

3) Der schluss der ersten vershälften wird im Nibelungenlied statt weiblich auch männlich gebildet, nicht bloss in dem sinn, dass in der cäsur eigennamen stehen wie *Gérnòt*, *Sígemùnt*, *Sígelìnt*, *Sífrìt*, *Kríemhìlt*, *Húnòlt*, *Dáncwàrt*, *Gíselhèr*, *Gúnthèr*, *Híltebrànt*, *Líudgàst* oder composita wie *úrlòup*, *márschàlc*, *scháchmàn*, *kírchhòf*, *hérvàrt* u. s. w. (in allen diesen fällen ist die zahl der 4 hebungen ausser zweifel), sondern auch in eigentlichem sinn; vgl. die langzeilen:

1012[4]. unt wèsse ich wér iȥ hète getán ich rìete im ímmer sìnen tót.

1016[4]. ern mö́hte sìnen lìeben sún lébenden nìmmèr geséhen.

898[1]. sí spràch: du bìst min mác sò bin ích der dín.

119[2]. er mòhte Hágenen swéster sùn von Trónege vìl wol sín

4) Die ersten vershälften sind der regel nach vierhebig, doch besteht noch die möglichkeit wie die zweiten halbverse vierhebig, so die ersten dreihebig zu bauen:

331[2]. ir bítet Sívrìde mit íu ze trágenè

1635[3]. ir slúoget Sívrìden man ìst iu híe geháȥ

1695[1]. do gáp Gúnthère dem hélde lóbelìch

5) Nicht selten ist in den handschriften (namentlich A) des Nibelungenliedes die 8. halbzeile auf das mass der 2. 4. 6., d. h. auf drei hebungen reducirt worden, z. b.

2226⁴. ja wæn uns gót hie léngèr nìht ze lébene gán (A)
200⁴. daz mùose sít bewéinèn vil mànic édel wíp (B)

Für das original lassen sich jedoch dreihebige verse im ausgang der strophe nicht wahrscheinlich machen.

6) Zuweilen sind auch die ersten hälften der langzeilen mit reim versehen (cäsurreim), so dass gekreuzter, überschlagender reim entstanden ist; und zwar ist der cäsurreim entweder nur einmal in der strophe vorhanden oder er ist durch beide teile der strophe durchgeführt, z. b.

198 ¹·³. do waren ouh die *Sahsen* mit ir scharen komen
mit swerten wol *gewahsen*, daz han ich sit vernomen.

859 ³·⁴. aller valschen *dinge* wil ich dich ledic lan.
man hiez zuo dem *ringe* die stolzen Burgonden stan.

1. Uns ist in alten *mæren* wunders vil geseit
von helden lobe*bœren*, von grozer arebeit,
von fröuden hochge*ziten*, von weinen unde klagen,
von küener recken *striten* müget ir nu wunder hœren sagen.

Alphart 142. Die uz erwelten *beide* retten do niht me.
Alphart stuont uf der *heide*, sin ros in dem cle.
er strict daz vürge*büege* und gurt sim rosse baz.
ez duhte in harte ge*vüege*: wie ritterlich er daruf saz.

Anm. Nur wo durchgereimte strophen vorliegen, ist mit sicherheit zu sagen, dass der cäsurreim vom dichter beabsichtigt sei; häufig hat gleicher ausgang der halbzeilen sich zufällig eingestellt, findet sich daher nicht selten wie in 1. und 2., 3. und 4., so auch in 2. und 3., 1. und 3., 1. und 4. langzeile.

§ 92.

In der späteren zeit wird cäsurreim mehr und mehr beliebt und gleichzeitig büsst die zweite hälfte der vierten langzeile ihre vierte hebung ein, wird den zweiten hälften der drei übrigen langzeilen gleich (3 hebungen bei männl. reim); z. b. Ortnit 562:

Do reit er ungewiset durch dàz gebírge hín,
als in sin muot lerte und sin stúrmlìcher sín.
do reit er ungeruowet den tác unz àn die náht:
dannoch was im lange sláfens úngedàht.

Alpharts Tod 18:

Warumb læstu niht riten èinen vrémden mán?
do sprach der helt Heime: vűrste lóbesàm,
da twanc mich mit gewalte der kéiser Érmenrìch;
der wil ouch mich behalten, daz wízzent sícherlìch.

Es ist dies die strophenform, welche dem jüngeren Hildebrandslied (MSD 2, 26 ff.) zu grund liegt und daher Hildebrandston genannt worden ist; z. b.

14. du sàgst mir víl von wólfen, die lóufen ìn dem hólz:
ich bìn ein édler dégen us Kríechenlànden stólz,
min múoter hèist fraw Úte, ein gewáltige hérzogìn
so ist Híltebrànt der álte der líebste váter mìn.

Dieselbe strophe ist verwendet im lied vom Hürnen Seyfrid (ed. Golther, Halle 1889).

Unter zutritt des cäsurreims erhalten wir 8 kurzzeilen zu drei hebungen mit gekreuzten reimen (ababcdcd), wobei a und c weiblich, b und d männlich sind:

Man fand ein puch besunder
zu Suders in der stat,
dar an geschriben wunder.
des puchs was manig plat,
das heten die heiden verporgen
in ir gewalt vergrabn,
das wir abent vnd morgen
do von zu singen habn.

In dieser form ist z. b. die umarbeitung des Ortnit und des Wolfdietrich abgefasst, wie sie im Heldenbuch steht, sowie das sammelwerk des Kaspar von der Rhön und zahlreiche volkslieder verschiedener zeiten. In diesen führte die strophe verschiedene namen, z. b. Benzenauer (gedichtet 1505 auf die belagerung des schlosses Kufstein durch Maximilian I. und die hinrichtung des befehlshabers dieses schlosses Hans Benzenauer; Uhland nr. 174, Liliencron II, 552). Nicht minder berühmt war der Bruder Veit (*Hörst du bruder Veite*), das weit und breit gesungene, für uns verschollene lied der landsknechte (vgl. Vilmar Volkslied s. 44), nicht zu verwechseln mit dem gleichfalls hierhergehörenden liede *Bruder Veit wider Heini* 1515 (bei Uhland nr. 178). Gegen ende des 16. jh. trat an deren stelle als tonangebendes lied Wilhelmus von Nasssouwe (Soltau I 430).

Auch bei den meistersingern hat diese strophe unter dem namen Hönweis (oder die heune weiss HMS IV, 907) eingang gefunden.

Im kirchenlied ist die weise des Hildebrandstones bekannt aus *Herzlich thut mich verlangen* und *Befiehl du deine wege*, im neueren weltlichen lied aus *Am brunnen vor dem tore* und *In allen guten stunden.*

In der gegenwart ist die Nibelungenstrophe nicht bloss in übersetzungen des Nibelungenliedes, sondern auch in selbständigen dichtungen neu belebt worden, z. b. von E. M. Arndt in seinem Lied von Blücher:

Was blásen die Trompétèn? Husárèn heráus!
es réitet dèr Feldmárschàll in flíegèndem Sáus:
er réitèt so fréudig sein mútiges Pférd,
er schwíngèt so schnéidig sein blítzèndes Schwért.

§ 93.

Die in der Nibelungenstrophe verwendeten verse sind entweder voll (d. h. vierhebig) oder stumpf (d. h. dreihebig). Im gegensatz zu der älteren, freien verwendung voller und stumpfer verse (vgl. § 48) ist gleichförmige ordnung geschaffen worden: die vollen verse sind auf den eingang, die stumpfen auf den ausgang der langzeilen beschränkt, der abschluss der strophe ist durch einen vollen vers markirt. Aus älteren, ungeordneteren verhältnissen hat der schöpfer der Nibelungenstrophe geordnete geschaffen. Aber auch ihm ist es noch nicht gelungen, diese ordnung consequent zur durchführung zu bringen. Die altertümlichere weise ist auch ihm noch geläufig, an allen stellen (mit ausnahme des strophenabschlusses) hat er drei- und vierhebige verse je nach bedürfniss der versfüllung gebraucht (wie Otfrid). Die altdeutsche langzeile haben wir im Nibelungenvers, es ist nicht wahrscheinlich, dass ihm romanische versformen zu grunde liegen (vgl. die § 90 citirte schrift von Wilmanns).

Charakteristisch ist die rhythmische beschaffenheit der 8. halbzeile, deren schema ist

× × × × × ×

mit synkope der senkung zwischen der 2. und 3. hebung, z. b.

20⁴: diu wàs ze Sántèn genánt.
21⁴: sìt zen Búrgònden vánt.
22⁴: dìu vil wætlìchen wíp.
28⁴: swért genàmèn si sít.
677⁴: dò wart si Gúnthères wíp.

Dieser gebrauch ist so allgemein, dass ihm gegenüber die ausfüllung der senkungen im 8. halbvers als ausnahme zu betrachten ist.

Anm. Die hs. A reducirt gerne die verse mit synkope der senkung auf drei hebungen, in der hs. C herrscht die tendenz, die synkope zu beseitigen, z. b.

732⁴. die làt mir wérdèn bekánt B
lat wérden mìr bekánt A
dìe lat wérden mìr bekánt C.

§ 94.

Abgeleitet von der Nibelungenstrophe sind

1) die Walther- und Hildegundstrophe,
2) die Gudrunstrophe.

In dem nur in fragmenten erhaltenen liede Walther und Hildegund oder Walther von Spanien (Zeitschr. f. d. Altert. II, 216—222 und Goedeke MA. s. 393—95) ist die Nibelungenstrophe dahin umgestaltet, dass die erste hälfte der vierten langzeile um eine dipodie d. h. auf 6 hebungen erweitert wurde, während die übrigen teile der strophe unverändert blieben; z. b.

I. 7. Uz Ortwines lande durch Burgonde dan
braht si do Volker der vil küene man.
ob man daz sin geleite so stark niht het gesehen,
so múoz im ùf der sèlben stráze dícke sin mìchel árbèit geschéhen.

II, 17. Daz widerriet im niemen: da von wart ez sit getan.
sine brieve schriben man dar zuo began.
die er da wolde senden in Etzelen lant,
den selben boten lie man niht gebresten, man gab in rosse und ouch gewant.

In einzelnen strophen findet sich auch cäsurreim und zwar entweder durch die ganze strophe durchgeführt (I, 2. 6. 17. II, 5) oder nur in den zwei ersten langzeilen (II, 1. 2. 3. 13).

§ 95.

Eine ähnliche erweiterung der Nibelungenstrophe findet sich in der strophe des Gudrunliedes, nur dass sie hier nicht die erste, sondern die zweite hälfte der vierten langzeile betroffen hat. Diese ist auf 6 hebungen angewachsen und mit der viermal gehobenen zweiten hälfte der dritten langzeile durch weiblichen reim gebunden. Die vierte langzeile der Gudrunstrophe ist folglich ebenso wie die der Titurelstrophe (§ 87) gebaut, z. b.

1. Ez wuohs in Irlande ein richer künic her:
geheizen was er Sigebant, sin vater der hiez Ger.
sin muoter diu hiez Uote und was ein küniginne
dùrch ir hóhe túgendè sò gezám dem ríchen wòl ir mínnè.

250. Und werbet umbe spise, die man haben sol.
heizet wurken helme vliziclichen wol
und halsperge veste, die wir füeren hinnen.
des wilden Hágenen tóhtèr múge wir dèste báz alsò gewínnèn.

251. Ja sol min neve Horant, der ist ein wiser man,
sten in siner krame, des ich im wol gan,
nuschen unde bouge verkoufen den frouwen,
gólt und èdel gestéinè: so sól man ùns dèste báz getróuwèn.

278. Der künic sprach trurende: lat iu bevolhen sin
die tumben die von hinnen in dem dienste min
varent sorcliche; durch iuwer selber ere
állertógelìchè gèbet den túmben hélden ìuwer lérè.

649. Gudrun diu schœne diu sach und horte den schal.
gelücke daz ist sinewel dicke alsam ein bal.
do ez diu frouwe mohte anders niht gescheiden,
ir váter ùnd dem gástè siu wúnschte dès sie ìn gedáhten béidè.

§ 96.

Unter den 1705 strophen des Gudrunliedes finden sich aber c. 100 strophen, welche den bau der Nibelungenstrophe zeigen, z. b.

14. Mit buhurt wart enphangen diu ritterliche meit:
der was nu zergangen mit grozer arbeit.
diu frouwe wart gefüeret in daz Geren lant:
siu wart da vil gewaltic und sìder vérrè bekánt.

Auch der binnenreim findet sich häufig; in beiden reimpaaren zugleich in 67 strophen, z. b.

27. Er vragte waz daz *wære.* do sprach daz edele wip:
des verdriuzet *sere* min herze und minen lip,
daz ich dich sihe so *selden,* dar umbe so ist mir leide,
bi dinen küenen *helden* in der minen liehten ougen weide.

473. Do sahen ouch sie *gerne* den helt vil lobelich.
sie muosten freude *lernen* allertegelich.
si heten kumber *grozen* da vor in fremeden landen
Wate mit sinen *gnozen*: den buozt der künic Hetele nu ir anden.

nur in den beiden ersten langzeilen in etwa 220 strophen, z. b.

477. Ez was ein sælic *stunde,* daz sin ie wart gedaht,
swer dir daz raten *kunde,* daz wir dir haben braht
die schœnesten frouwen, daz ist ane lougen,
geloube mir der mære, die ich ie gesach mit minen ougen.

und nur in den beiden letzten langzeilen in etwa 115 strophen, z. b.

471. Die von Hegelingen riten uf den plan.
von den snellen helden ein buhurt wart getan
nach der tumben *muote* ze ritterlichem prise.
do kom von Tenen *Fruote*: mit im reit ouch Wate der vil wise.

Anm. Wie im Nibelungenlied (§ 91) hat sich cäsurreim zwischen 2. und 3., 1. und 3., 2. und 4., 1. 2. und 3., 1. 2. und 4. langzeile eingestellt, darf somit nicht überall als beabsichtigte kunstform in anschlag gebracht werden.

II. Lyrische Strophen.

§ 97.

Die lyrischen strophen sind gesangsstrophen (vgl. die Jenaische liederhandschrift, in der die texte mit den melodien überliefert sind). Im gegensatz zu den epischen strophen ist folglich für die lyrischen ein festes strophenmass erforderlich. Die strophen müssen gleichgebaut sein wegen der gleichmässig mit jeder strophe wiederkehrenden melodie. Nur unbedeutende schwankungen, die musikalisch leicht ausgeglichen werden konnten, waren gestattet.

Wir unterscheiden zwei hauptgruppen:

1) einfache (altdeutsche) strophen;
2) dreiteilige (nach romanischem muster gebaute) strophen.

Vergleiche:

W. Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche. Basel 1846.
K. Bartsch, Germ. 2, 247. Einleitung zu den Deutschen Liederdichtern. 3. aufl. Stuttgart 1893.
W. Scherer, Deutsche Studien. 2. ausg. Wien 1891.
J. Schreiber, Die Vagantenstrophe der mittellateinischen dichtung und das verhältniss derselben zu mhd. strophenformen. Strassburg 1894.
A. Ebner, Vergleichung des strophenbaus bei Reinmar und Walther. Progr. Oberhollabrunn 1892.
F. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

1) Einfache Strophen.

§ 98.

Die einfachen strophen haben ihre grundformen in den bis zum anbruch der klassischen zeit üblichen epischen und lyrischen strophen. Die epischen strophen kehren entweder als lyrische wider oder haben erweiterungen erfahren. Die ältesten minnelieder bestehen häufig nur aus einer einzigen strophe. Dies erhält sich auch in der späteren zeit auf dem gebiet der gnomisch-didaktischen spruchdichtung und gerade für sie ist das festhalten an den einfachen formen bezeichnend. Die spruchgedichte sind nicht dreiteilig.

§ 99.

Die Otfridstrophe erscheint bei Dietmar von Eist (Liederd. s. 5):

Sláfst du frìdel zíerè man wéckt uns lèider schíerè
ein vógellìn so wól getàn daz ist der línden àn daz zwí gegàn.

Die Petrusliedstrophe (mit refrain) finden wir unter den Carmina Burana nr. 141 a:

Ich wil truren varen lan, uf die heide sul wir gan,
vil liebe gespilen min, da seh wir der bluomen schin.
ich sage dir, ich sage dir, min geselle, chum mit mir.

Die aus drei langzeilen bestehende strophe (§ 59) erscheint Liederd. s. 288:

du bist min, ich bin din, des solt du gewis sin.
du bist beslozzen in minem herzen;
verlorn ist daz sluzzelin: du muost immer drinne sin.

§ 100.

Die im 11. 12. jh. entstandenen veränderungen kehren in den lyrischen strophen gleichfalls wider:

Aus paarweis gereimten langzeilen besteht z. b. die strophe des Dietmar von Eist (MF. s. 33):

Ahi nu kumet uns diu zit, der kleinen vogelline sanc.
ez gruonet wol diu linde breit, zergangen ist der winter lanc.
nu siht man bluomen wol getan an der heide üebent si ir schin.
des wirt vil manic herze vro: des selben trœstet sich daz min.

Meinloh (MF. s. 14):

Die megede in dem lande, swer der eine gewan,
der sol stille swigen und sol die merkære lan
reden swaz in gevalle: so ist er guot frouwen trut,
so mac er vil wol triuten swier wil stille und überlut
der da wol helen kan, der hat der tugende aller meist.
er ist unnütze lebende, der alles sagen wil daz er weiz.

Die auflösung von langzeilen in reimpaare hat auch die lyrik übernommen, z. b. Dietmar von Eist (Liederd. s. 3):

Ez stuont ein frouwe alleine
und warte über heide
und warte ir liebe.
so gesach si falken fliegen:
so wol dir falke daz du bist!
du fliugest swar dir liep ist u. s. w.

am schluss der strophe durch dreireim abgeschlossen, z. b. bei Walther von der Vogelweide (Liederd. s. 85):

Do der sumer komen was
und die bluomen durch daz gras
wünneclichen sprungen,
alda die vogele sungen,
dar kom ich gegangen
an einen anger langen,

da ein luter brunne entspranc.
vor dem walde was sin ganc
da diu nahtegale sanc.

oder Liederd. s. 286:

Diu nahtegal diu sanc so wol,
daz mans ir iemer danken sol
und andern kleinen vogellin.
do dahte ich an die frouwen min,
diu ist mins herzen künigin.

Im späteren volkslied erscheinen dieselben strophenformen, z. b. Uhland nr. 4:

1. Ich weiss ein fein brauns megdelin, wolt got sie wäre meine!
sie müste mir von haberstro wol spinnen braune seiden.
2. Und sol ich dir von haberstro wol spinnen braune seiden,
so mustu mir von eichem laub zwei purpurkleide schneiden.

und Uhland nr. 76:

Ich sach den liechten morgen, darzu sein werden schein:
ich weck si mit gesange die allerliebste mein.

Reimpaare bei Uhland nr. 15:

1. Es stet ein lind in jenem tal,
ist oben breit und unten schmal.
2. Ist oben breit und unten schmal,
darauf da sitzt fraw Nachtigal.

im kirchenlied, z. b. von Luther:

Vom himel hoch da kom ich her,
ich bring euch gute newe mer:
der guten mer bring ich so viel,
davon ich singen und sagen wil.

von demselben:

Nun kom, der heiden Heiland,
der jungfrauen kind erkant:
dass sich wunder alle welt,
Gott solch geburt im bestelt,

von demselben:

Vater unser im himmelreich,
der du uns alle heissest gleich
brüder sein und dich rufen an
und wilt das beten von uns han:
gib das nicht bet allein der mund,
hilf das es geh von herzen grund.

Das lied des Paul Eber (WKL IV, 4):

Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott,

welches nach verschiedenen melodien gesungen wird, die es bald als aus vierzeiligen, bald als aus sechszeiligen strophen bestehend auffassen, ist gar nicht strophisch, sondern besteht aus fortlaufenden reimpaaren, wie es auch gedruckt ist in des Lucas Lossius Oratio reverendi D. Pauli Eberi .... reddita Latine, Francof. 1563.

§ 101.

Unter hinzutritt des cäsurreims entstand durch auflösung einer ursprünglichen langzeile die einfache vierzeilige strophe mit gekreuzten reimen (abab), vgl. § 105. Seit dem 14. jh. erscheint sie häufig; z. b. in Peter Suchenwirts Lied von fünf Fürsten (v. 221 ff.):

Graven, ritter, edel knecht
mit eren da verdurben,
die mit ganzen treuwen sleht
pei dem fürsten sturben ....

sowie im volkslied der späteren zeit, z. b. Uhland nr. 124B:

Es ligt ain schloss in Hessenlant,
es ist zun eren riche;
Falkenstain ist es genannt:
wo fint man sin geliche?

§ 102.

Die Morolfstrophe kehrt wider in einem liedchen (Liederd. s. 289):

Wær diu werlt alliu min
von dem mere unz an den Rin,
des wolte ich mich darben
daz die künegin von Engellant
læge an minen armen.

erweitert bei Steinmar (Liederd. s. 242), der Tirolstrophe bezw. Rabenschlachtstrophe vergleichbar:

Ein kneht der lac verborgen
bi einer dirne er slief
unz uf den liehten morgen.
der hirte lute rief:

wol uf laz uz die hert!
des erschrac diu dirne
und ir geselle wert.

der Titurelstrophe analog bei Neidhart (17,4):

Der walt mit niuwem loube sin grise hat verkeret,
da von vil manigem herzen sine vreude sint gemeret.
diu vogellin diu der winter hat betwungen
die singent aber des meien lop baz danne sie ie gesungen.

Eine freiere umgestaltung der Morolfstrophe liegt bei Neifen vor (Liederd. s. 159):

Ez fuor ein büttenære
vil verre in fremdiu lant.
der was so minnebære,
swa er die frouwen vant,
daz er da gerne bant.

§ 103.

Ist die strophe aus langzeilen zusammengesetzt, so besteht die dem letzten reimpaar vorgeschobene waise in der regel aus einem halbvers; z. b. bei Meinloh von Sevelingen (Liederd. s. 10):

Dir entbiutet sinen dienest, dem du bist, frouwe, als der lip.
er heizt dir sagen ze ware, du habest im elliu andriu wip
benomen uz sinem muote, daz er gedanke niene hat.
nu tuoz durch dine tugende und entbiut im eteslichen rat.
du hast im nach bekeret beidiu sin unde leben.
er hat dur dinen willen
eine ganze fröide gar umbe ein truren gegeben.

Swer werden wiben dienen sol, der sol semelichen varn.
ob er sich wol ze rehte gegen in künne bewarn,
so muoz er underwilen seneliche swære tragen
verholne in dem herzen: er ensol ez nieman sagen.
swer biderber dienet wiben, die gebent alsus getanen solt.
ich wæne, unkiuschez herze
wirt mit ganzen triuwen werden wiben niemer holt.

oder bei dem Kürenberger (Liederd. s. 1):

Vil lieben friunt verliesen, daz ist schedelich:
swer sinen friunt behaltet, daz ist lobelich.
die site wil ich minnen.
bite in daz er mir holt si, als er hie vor was,
und man in waz wir redeten, do ich in ze jungeste sach!

Analog ist es, wenn das letzte reimpaar nicht um einen halbvers erweitert, sondern um einen solchen verkürzt erscheint, so dass es statt aus zwei langzeilen aus einer kurzzeile und einer langzeile besteht; z. b. bei dem Burcgraven von Regensburg (Liederd. s. 11):

Ich bin mit rehter stætekeit eim guoten riter undertan.
wie sanfte ez minem herzen tuot, swenn ich in umbevangen han.
der sich mit manegen tugenden guot
gemachet al der werlte liep, der mac wol hohe tragen den muot.

bei Spervogel (Liederd. s. 5):

Ich sage iu, lieben süne min,
iu enwahset korn noch der win;
ich enkan iu niht gezeigen
diu lehen noch diu eigen.
nu genade iu got der guote
und gebe iu sælde unde heil! vil wol gelanc von Tenemarke Fruoten.

§ 104.

Auch die Nibelungenstrophe ist in der lyrik belegt:

Kürenberg (Liederd. s. 2):

Ich zoch mir einen valken mere danne ein jar.
do ich in gezamete als ich in wolte han
und ich im sin gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich uf vil hohe und flòug in ándèriu lánt.

bezw. mit vollem ausgang der langzeilen:

Sit sach ich den valken schónè flíegèn;
er fuorte an sinem fuoze sídìne ríemèn
und was im sin gevidere álròt gúldìn.
got sende si zesamene die gelíebe wèllen gèrne sín.

Noch unter den volksliedern des 16. jahrhunderts begegnet die strophe:

Die brünnlein, die da fliessen, die sól man trínkèn
und wer ein steten bulen hat, der sól im wínkèn;
ja winken mit den augen und tréten àuf den fúss;
es ist ein harter orden, der sèinen búlen méiden mùss.

Mit verkürzung der 8. halbzeile auf drei hebungen findet sich die strophe in folgendem spruch eines Unbekannten (HMS III, 468 q):

Nieman kunde erdenken, grœzère nót,
daz uns ist niht gewisser dánnè der tót:
des nimt wunder mich daz ieman wírdet wólgemùot.
sit daz des libes süeze so wé der séle tùot.

oder mit überschlagendem reim (ebenda):

Lebenes gedinge ist ál der wèrlde tróst;
da bi ist todes vorhte ein éngestlicher wán,
da von mohte durren ein mán sàm der róst:
er siht manege vröude mit léidè zegán.

Noch im späteren volksgesang ist die vierzeilige, aus zwei reimpaaren bestehende strophe verwendet, z. b. Uhland nr. 202:

Magdenburg ist ain schöne statt, ain hochgewertes haus:
komen vil frembder geste, die wollen uns treiben auss.
die gest und die uns komen, seind münch und pfaffenknecht.
hilf, reicher Christ vom himel, dass wir sie machen recht!

Eine der Walther- und Hildegundstrophe (§ 94) vergleichbare umbildung erscheint bei dem Burcgraven von Regensburg (Liederd. s. 11):

Nu heizent si mich miden einen ritter, ich enmac.
swenn ich dar an gedenke, daz ich so güetlichen lac
verholn an sinem arme: des tuot mir senede we.
von ím ist èin als únsènftez schéidèn: des mac sich min herze
wol entsten.

§ 105.

Nibelungenstrophe mit cäsurreim findet sich bei Hadloup (HMS II, 294):

O we si wigt so kleine
min herzecliche not.
genade, ein süeziu reine
erwendet mir den tot.
erkennet mine swære
und helfet mir enzit!
bin ich iu lang unmære,
der tot uf minem herzen lit.

Gleich einer halbstrophe ist die durch auflösung zweier langzeilen entstehende vierzeilige strophe mit der reimstellung abab (§ 101); z. b. bei dem grafen Hugo von Montfort (hrsg. von Wackernell s. 68 f.):

Wachter mir hat getromt ain tron;
darnach han ich gedacht,
daz ich ze vil getihtet hon:
dar zuo hat liep mich bracht.

Min frow wolt haben süessi wort
mit rimen schœn gemessen:
den meyen schazt si für ain hort,
des kond si nie vergessen.

sowie im späteren volkslied, z. b. Uhland nr. 262:

Frisch auf mit tausend freuden,
wers mit der feder kan!
wir wellen manchem laiden,
was er uns hat getan.

und im kirchenlied (WKL V, 435):

Christus der ist mein leben,
sterben ist mein gewinn:
dem thu ich mich ergeben,
mit fried fahr ich dahin.

§ 106.

Schliesslich erscheint die strophe als Hildebrandston, der im laufe des 16. jahrhunderts unter leichten modifikationen aus der epischen poesie in die lyrik übernommen worden ist.

1) Man stellte die reime des strophenausgangs umarmend (ababcddc), so dass die weiblichen (d) von den männlichen (c) in die mitte genommen wurden. Vgl. im kirchenlied (WKL IV, 631):

Von Gott will ich nicht lassen,
denn er lässt nicht von mir,
führt mich durch alle strassen,
da ich sonst irret sehr,
reichet mir seine Hand:
den Abend als den Morgen
thut er mich wol versorgen,
sey wo ich woll im Land.

In diesem tone ist ein volkslied des Paul Schede-Melissus (Goedeke, Elf Bücher deutscher Dichtung s. 228) gedichtet:

Rot Röslein wolt ich brechen
zum hübschen Krentzelein:
mich Dörner thaten stechen
hart in die finger mein.
Noch wolt ich nit lan ab.
ich gunt mich weiter stecken
in Stauden und in Hecken,
darin mirs wunden gab.

2) Man schob nach der siebenten zeile eine mit der fünften und siebenten weiblich reimende zeile ein (ababcdccd); diese neunzeilige strophe erscheint schon am ende des 15. jh. Vgl. das Lied von Dole 1479 (Liliencron III, IX):

Vermerkend grossen kumer
wol heur zu diser frist,
Wie es zu pfingsten im sumer
Zu Toll ergangen ist,
Wie Toll ward ubergeben,
verkaufft in grosse not,
schentlichen umb ir leben
in kumer muestens streben
und leiden den pittern tod.

Anm. Schon in älterer zeit finden sich umgestaltungen des Hildebrandstons zur dreiteiligen strophe; so werden z. b. die beiden stollen durch eine Hildebrandsstrophe mit überschlagenden reimen (abcd abcd) und der abgesang durch eine zweite aber unveränderte Hildebrandsstrophe (efefghgh) gebildet in einem liede des Kanzlers (HMS II, 387):

Ich hab mich underwunden
ze singen ob ich mac:
ze tihten truwe ich vinden.
des wisent mich diu buoch.
Noe mit schanden vunden
wart, da er trunken lac,
von drien sinen kinden;
dem einen wart der vluoch.
Kam vant sin vater blozen,
mit spot in schalle er schrei:
'seht umb den trunken bozen!
sin wisheit ist enzwei.'
Sem und Japhet die beide
im leiten über ir kleit,
in tet sin schame leide;
da huob sich edelkeit.

2) Dreiteilige Strophen.

§ 107.

Die einfachen strophen kommen in der mittelhochdeutschen kunstlyrik im ganzen nur selten vor; bei weitem die meisten strophen der minnesinger zeigen dreiteiligen bau und sind nicht einstrophig, sondern mehrstrophig. Ausgebildet finden wir die dreiteilige strophe seit dem letzten viertel des 12. jh. Sie bleibt durch das ganze Mittelalter hindurch in den mannigfaltigsten formen üblich und behauptet sich auch im meistergesang, wurde sehr früh volkstümlich und hat sich bis auf den heutigen tag als die andere hauptform unsrer volkstümlichen lyrik erhalten.

§ 108.

Die einzelne strophe (*liet* genannt) zerfällt in drei teile: zwei gleichartige stollen und ein diesen beiden ungleichartiger teil, der abgesang. Dem abgesang gegenüber können die beiden stollen zusammengefasst werden als aufgesang.

Anm. 1. In einem briefe eines kanzlers kaiser Karls IV. über den dichter Johannes Frauenlob (Zeitschr. f. d. Altert. VI, 29) wird von einem liede desselben ausgesagt: *carminis hujus est tripartita divisio,* es heissen die beiden stollen *duo versus,* der abgesang aber (tertia pars) *gradalis ascensus.* Man vergleiche glossen 'gradale *stiggesang*, graduale *gesang des furgangs* vel *des zunemens*' und 'versus *stollel an einem liet*' bei Diefenbach; die namen »stollen und abgesang« gehören der kunstsprache der meistersänger an. In den meisterliederhandschriften sind stollen und abgesang sichtbar abgeteilt, in den älteren liederhandschriften ist dies nicht der fall.

Anm. 2. J. Grimm hat entdeckt, dass der dreiteilige aufbau der meisterlieder auch für den minnesang geltung habe: Über den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811.

§ 109.

Die drei teile der strophe sind musikalische perioden. Die erste periode (der erste stollen) kehrt gleichmässig für den vortrag des zweiten stollen wieder. Mit dem abgesang setzt eine neue melodie ein. Gewöhnlich ist dieser wechsel der melodie auch sprachlich zum ausdruck gebracht, indem auf-

gesang und abgesang durch verschiedene reime, verschiedenes reimgeschlecht oder verschiedene reimstellung unterschieden worden sind. Aber keineswegs ist dies obligat, so wenig als dass diese dreiteilige gliederung zugleich eine syntaktische sein müsste, wenn auch häufig der aufgesang und jeder der beiden stollen mit einem sinnesabschnitt endet.

§ 110.

Die zahl der zeilen, welche zu stollen und abgesang gehören, sowie das verhältnis der reime zu einander ist keiner bestimmten regel unterworfen. Die zahl der hebungen in den einzelnen zeilen ist gleichfalls unbestimmt; die länge der zeilen ist häufig sehr ungleich, doch übersteigen die hebungen nicht leicht die zahl von achten und sinken nicht leicht unter zwei, wenn auch verse mit einer hebung vorkommen und die ausdehnung bis auf zwölf hebungen anwächst. Die verschiedenen strophenformen, d. h. die melodien (mhd. *wîse, dôn* pl. *dœne,* weisen, töne) sind daher fast unzählbar. Es gehört diese mannigfaltigkeit des strophenbaus mit zu dem wesen des minnesangs, der in einer ausserordentlichen pflege der musikalischen form und des vortrags die meisterschaft suchte. Nicht wenig gefördert ward diese reiche entfaltung musikalischer formen durch das streben und die kunstgemässe verpflichtung der dichter, als componisten originell zu erscheinen und nicht von andern schon gebrauchte melodien zu übernehmen: blosse nachahmer waren als tönediebe verschrieen; so heisst es in einer dem Konrad von Würzburg zugeschriebenen strophe (Bartsch s. 395):

Ir edelen tumben, wes lant ir iuch gerne toren triegen,
die mit ir valsche rilich guot iu kunnen abe erliegen?
sinnelose giegen
hant in ir herze die vernunst,
daz si den künsterichen stelnt ir rede und ir gedœne,
dar umbe si vil dicke empfahent hoher gabe lœne:
in der tievel hœne,
der uf si kere sine gunst!
wær ich edel, ich tæte ungerne eime iegelichen toren liep,
der die meister als ein diep

ir künste wolte rouben.
ein herre möhte wol erkennen bluomen under schouben:
owe, daz ich ir manigen sihe an witzen also touben,
daz er wil gelouben,
daz eigen si verstolniu kunst.

und der Marner (Liederd. s. 179) wirft dem Reinmar von Zweter vor: *du niuwest mangen alten vunt* und schilt ihn *du dœnediep*.

§ 111.

Die dreiteilige strophe hat sich nicht etwa aus den altdeutschen strophenformen entwickelt. Wie die neuerungen der reimtechnik (§ 74), mit denen der neue strophenbau aufs engste verknüpft ist, so ist die neue bauart der strophen mit den neuen melodien von den troubadours und vaganten den deutschen lyrikern übermittelt worden. Nicht strophenschemata sind entlehnt, sondern melodien sind nachgesungen und auf die neuen melodien sind neue texte gedichtet, bald auch neue melodien zu neuen liedern componirt worden.

Wie bei den minnesingern galt unter den troubadours die norm, dass jeder selbständige dichter eine neue melodie componiren, eine neue strophenform erfinden müsse, bereits vorhandene nicht übernehmen, in der regel sogar nicht dieselbe melodie (bezw. strophe) für zwei seiner gedichte beibehalten dürfe. Wie die strophen der minnesinger, so sind die der troubadours und trouvères dreiteilig gebaut; in Italien hat Dante zuerst dieses gesetz der dreiteiligkeit theoretisch besprochen (§ 7).

Anm. 1. Die dreiteiligkeit des strophenbaus ist heute noch am deutlichsten erkennbar im sonett, dessen vierzeiler die beiden stollen, dessen zwei dreizeiler den abgesang darstellen.

Anm. 2. Eine beträchtliche anzahl von deutschen minneliedern sind als nachbildungen provenzalischer oder nordfranzösischer stücke erwiesen worden; vgl. Germ. 1, 480. Zeitschr. f. d. Alt. 11, 145. 31, 185.

§ 112.

Auch bei den Romanen ist einfacher strophenbau üblich (A. Jeanroy, Les origines de la poesie lyrique en France [Paris 1889] s. 339 ff.), es dürfen folglich nicht alle einfachen strophen-

gebilde aus altdeutscher tradition hergeleitet werden. Ein merkmal romanischen stils ist z. b. die durchreimung der strophen, so in dem lied Walthers von der Vogelweide (39, 1), in welchem jede der beiden strophen aus fünf gleichgereimten zeilen besteht:

Uns hat der winter geschadet überal:
heide unde walt diu sint beidiu nu val,
da manic stimme vil suoze inne hal.
sæhe ich die megede an der straze den bal
werfen, so kæme uns der vogele schal.

Möhte ich verslafen des winters gezit!
wache ich die wile, so han ich sin nit,
daz sin gewalt ist so breit und so wit.
weiz got, er lat noch dem meien den strit:
so lise ich bluomen, da rife nu lit.

Eigentümlicher ist die siebenzeilige strophe bei Walther 75, 25:

Diu werlt was gelf rot unde bla,
grüen in dem walde und anderswa:
die kleinen vogele sungen da.
nu schriet aber diu nebelkra.
pfligt si iht ander varwe? ja:
sist worden bleich und übergra.
des rimpfet sich vil manic bra.

in welchem liede die reime der 5 einzelnen strophen durch je einen der 5 langen vokale gebildet werden.

Eine charakteristisch romanische (bezw. lateinische) form der reimstellung ist ferner aab, z. b. in einer sechszeiligen strophe (aabccb) des volksliedes Uhland nr. 69:

Inspruk ich muss dich lassen,
ich far dahin mein strassen
in fremde land dahin:
mein freud ist mir genommen,
die ich nicht weiss bekommen,
wo ich im elend bin.

Erweiterungen dieses schemas erscheinen nicht selten, z. b. bei Walther von Metz (Liederd. s. 202) mit der reimstellung abba:

Heten nu die bluomen den gewalt,
alse ich iuch bescheiden sol,
daz si mannen unde wiben wol
stüenden als ir herze si gestalt...

oder bei Walther 88,9 mit der reimstellung abcddacb:

Friuntlichen lac
ein riter vil gemeit
an einer frouwen arme: er kos den morgen lieht.
do er in durch diu wolken so verre schinen sach,
diu frouwe in leide sprach:
'we geschehe dir tac,
daz du mich last bi libe langer bliben nieht!
daz si da heizent minne, deist niuwan senede leit.'

Auch wird der abgesang einfach aus einem refrain gebildet; so besteht in dem lied von der flachsschwingerin Gotfrids von Neifen (Liederd. s. 160) jede strophe aus zwei kurzen reimpaaren mit dem refrain

wan si dahs,
wan si dahs, si dahs, si dahs.

In den Carmina Burana (nr. 141a) haben wir ein tanzlied für mädchen:

Ich wil truren varen lan, uf die heide sul wir gan,
vil liebe gespilen min, da seh wir der bluomen schin.
refr. Ich sage dir, ich sage dir, min geselle, chum mit mir.

Eine andere weise ist, dem abgesang einen refrain anzuhängen, z. b. Liederd. s. 70:

Sælic si diu süeze reine, [1])
sælic si ir roter munt,
Sælic si die ich da meine,
sælic si so süezer funt;
Sælic si diu süeze stunde,
sælic si deich si ersach,
sælic si do si mich bunde,
diu bant si noch nie zerbrach.
refr. Elle und Else tanzent wol
des man in beiden danken sol.

Häufig werden refrainmässige jodler verwendet, wie z. b. *tandaradei* bei Walther, *traranuˈretum traranuriruntundeie* bei Neidhart u. ähnl.

Vgl. H. Freericks, Der Kehrreim in der mhd. dichtung. Progr. Paderborn 1890.

1) In den folgenden beispielen ist der beginn der stollen und des abgesangs durch grosse buchstaben hervorgehoben.

§ 113.

Die gleichheit der beiden stollen bezieht sich sowol auf die zahl der zu jedem stollen gehörigen zeilen als auch auf die zahl der hebungen der in beiden stollen einander entsprechenden verse sowie auf die beschaffenheit und stellung der reime. Gewöhnlich werden die zeilen des einen stollen bei derselben aufeinanderfolge im zweiten durch den reim gebunden; z. b. Walther 64, 31 ab ab cddc:

Owe hovelichez singen,
daz dich ungevüege dœne
Solten ie ze hove verdringen!
daz die schiere got gehœne!
Owe daz din wirde also geliget!
des sint alle dine friunde unfro.
daz muoz eht so sin: nu si also;
frou Unfuoge, ir habt gesiget.

Walther 45, 37 abc abc ddee:

So die bluomen uz dem grase dringent,
same sie lachen gegen der spilnden sunnen,
in einem meien an dem morgen vruo,
Und diu kleinen vogellin wol singent
in ir besten wise die sie kunnen,
waz wünne mac sich da genozen zuo?
Ez ist wol halp ein himelriche.
suln wir sprechen waz sich deme geliche,
so sage ich waz mir dicke baz
in minen ougen hat getan und tæte ouh noch, gesæhe ich daz.

Walther 103, 13 abcd abcd eeefgggf:

Swa guoter hande wurzen sint
in einem grüenen garten
bekliben, die sol ein wiser man
niht lazen unbehuot.
Er sol in spiln vor als ein kint,
mit ougenweide zarten:
da lit gelust des herzen an
und git ouch hohen muot.
Si bœse unkrut dar under,
daz breche er uz besunder
(lat erz, daz ist ein wunder),
und merke ob sich ein dorn

mit kündekeit dar breite,
daz er den fürder leite
von siner arebeite:
sist anders gar verlorn.

Walther 101, 23 abcde abcde ffe:

Selbwahsen kint, du bist ze krump,
sit nieman dich gerihten mac;
du bist dem besmen leider alze groz,
den swerten alze kleine:
nu slaf und habe gemach!
Ich han mich selben des ze tump,
daz ich dich ie so hohe wac:
ich barc din ungefüege in friundes schoz,
min leit bant ich ze beine,
minen rugge ich nach dir brach.
Nu si din schuole meisterlos an miner stat: ich kan dir niht.
kan ez ein ander baz, deist mir liep, swaz liebes dir davon geschiht.
doch weiz ich wol, swa sin gewalt ein ende hat, da stet sin kunst noch sunder obedach.

§ 114.

An romanische formen erinnern reimstellungen wie z. b. aab bba cca (Liederd. s. 69, 15):

Ez ist ein reht daz ich laze den muot,
der mir uf minne ie was riche unde guot:
ich wil gebaren, als ez mir nu stat.
Owe daz minne ie daz bœse ende hat!
swer sich mit stæte an ir unstæte lat,
we wie unsanfte ein scheiden dem tuot!
Alse ez mir hat daz selbe getan:
liebe muoz dicke mit leide zergan.
wie sanfte im ist, der sich hat behuot.

Ulrich von Wintersteten (Liederd. s. 163) aab ccb dddbeffe:

Sumer wil uns aber bringen
grüenen walt und vogel singen,
anger hat an bluomen kleit.
Berc und tal in allen landen
sint erlost uz winters banden,
heide rote rosen treit.

Sich fröut al diu werlt gemeine,
niemen truret wan ich eine
sit mir diu vil süeze reine
frumt so manic herzeleit.
swer vil dienet ane lon
mit gesange, tuot erz lange,
der verliuset manigen don.

derselbe (Liederd. s. 172) aaab cccb deeeed:

Hie vor gap minne
fröide gewinne
dem mannes sinne
dur daz jar.
Swer si nu suochet
ald ir geruochet,
der ist verfluochet:
dest leider war.
'Est ein argez minnerlin'
jehent nu die jungen.
die hie vor sungen,
nach eren rungen,
die sint verdrungen:
dest worden schin.

oder die reime stehen (als nachahmung provenzalischer weise, wie die reime im sonett) in umgekehrter folge, z. b. Liederd. 70,81 ab ba abba (vgl. Zs. f. d. Alt. 39, 305):

Daz herze ist mir nach vor leide verswunden,
mir hat versagen min fröude verkeret
Und minen muot niuwan truren geleret,
wan ich nu han ir ungnade bevunden.
Das tuot mir leit unde we zallen stunden:
min unglücke ist mit sorgen gemeret:
mich hant ir wort also sanfte verseret,
daz ich niht möhte überwinden die wunden.

§ 115.

Der abgesang unterscheidet sich von den stollen häufig nicht bloss durch die abweichende zahl der zeilen und der hebungen, sondern auch durch abweichende reime; z. b. Walther 56, 14 ab ab cddc:

Ir sult sprechen willekomen:
der iu mære bringet, daz bin ich.
Allez daz ir habt vernomen,
daz ist gar ein wint: nu vraget mich.
Ich wil aber miete:
wirt min lon iht guot,
ich sag iu vil lihte daz iu sanfte tuot.
seht waz man mir eren biete.

Nicht selten reimen auch die stollen und der abgesang bloss in sich, ohne miteinander gebunden zu sein, z. b. Hartman von Aue (Liederd. s. 62) abab cdcd eeff:

Dem kriuze zimt wol reiner muot
und kiusche site:
so mac man sælde und allez guot
erwerben mite.
Ouch ist ez niht ein kleiner haft
dem tumben man,
der sinem libe meisterschaft
niht halten kan.
Ez wil niht daz man si
der werke drunder vri:
waz toug ez uf der wat,
ders an dem herze niene hat?

Im Wartburgkriege zeigt der Thüringer Herren Ton die Reimstellung abab cdcd efefghgh:

Daz erste singen hie nu tuot
Heinrich von Ofterdingen in des edelen vürsten don
von Düringen lant, der teilt uns e sin guot
und wir im gotes lon.
Der meister gat in kreizes zil:
gen alle singer, die nu leben, er uf geworfen hat,
benennet ir si wenig oder vil;
alsam ein kempfe er stat.
Nu hœret wie er des kampfes kan gen alle meister pflëgen:
des vürsten tugend uz Osterrich wil er uf wage legen,
ob si im die nu widerwëgen
mit drier vürsten milte, so sis beste vinden megen:
und hant die alle nu so hohen pris
an tugende leben,
in diebes wis
wil er sich des gevangen hiute geben.

und der sogenannte schwarze Ton Klinsors zeigt die reimstellung aab ccb deed:

Du Wolveram von Eschenbach,
des edelen ritterschaft von Henneberc ich sach
an dich geleit mit rosse und mit gewande
Uf einer grüenen wisen breit;
ich tugenthafte schriber truoc daz selbe kleit.
nu vrage ob ich ie vürsten tugend erkande,
der also gar wære wandels vri also der grave reine?
da bi so hat er werden rat,
herre und lant von im in grozen tugenden stat:
von Ostheim den getriuwen muoz ich meine.

Anm. In derselben form ist der Lohengrin gedichtet (hrsg. von H. Rückert, Quedlinburg und Leipzig 1857); z. b.

Lohengrin quam ouch aldar
und hoher vürsten vil an siner schar:
er trat niht für die massenie aleine.
Do in sin swester ane sach,
daz wazzer von ir herzen zuo ir ougen brach:
hœrt ob diu magt iht jæmerlichen weine.
Der künic und al die vürsten vragten, waz der edelen wære.
si sprach: mir ist herzeleit geschehen,
sol ich dich lieber bruoder nimmer me gesehen:
du bist der kempfe und sagt der gral diu mære.

§ 116.

Provenzalische dichter pflegen am schluss des liedes eine tornada, ein »geleit« anzufügen, welches die letzten verse der schlussstrophe variirend wiederholt. Diese art des geleits hat sich von Südfrankreich über die romanischen schwesterliteraturen sowie über Deutschland verbreitet. Walther v. d. Vogelweide (73, 23 = Liederd. s. 91, 717) hat in einem fünfstrophigen lied die schlussstrophe:

Herren unde friunt nu helfet an der zit;
daz ist ein ende, ez ist also:
In behalde minen minneclichen strit,
ja enwirde ich niemer rehte vro.
Mines herzen tiefiu wunde
diu muoz iemer offen sten, si enküsse mich mit friundes munde.

gel. Mines herzen tiefiu wunde
diu muoz iemer offen sten, si enheiles uz und uz von grunde.
mines herzen tiefiu wunde
diu muoz iemer offen sten, si enwerde heil von Hiltegunde.

§ 117.

Im lauf des 13. jh. ist ein zusammenschluss der drei teile der strophe dadurch hergestellt worden, dass an stollen + stollen -+ abgesang noch ein dritter stollen gereiht wurde. Diese neue form findet sich zuerst in Reinmar von Zweter's Spiegelton:

I 6_a 8_a 8_b
II 6_c 8_c 8_b
4 d 4 d 4_e
III 6_f 8_f 8_e

I Almehtic schepfer aller creatiure
durch din erbermde bit ich dich got vater solcher stiure,
daz du geruochen wellest mich uf bezzerunge vristen
II Durch den unvride, den dir erbermde brahte.
durch vride gap din vater dich unvridelich in ahte,
durch vride du wurde Jude geborn, dich machte unvride Christen.
abges. Dich gap unvride in den tot
ze vride für immerwernde not;
durch vride was din urstende.
III. Dich lert unvride die helle brechen vaste;
durch vride vergæbe dem schacher du ans vronen criuzes aste.
durch den vride, Marien kint, unvride uns erwende.

Dieser brauch, dem abgesang einen dritten stollen anzuhängen, gewinnt seit der mitte des 13. jh. wachsende beliebtheit und wird im meistergesang üblich.

Vgl. Roethe, Reinmar von Zweter s. 172; ferner Zeitschr. f. d. Alt. 20, 88.

§ 118.

Hatte schon bei den minnesingern der dreiteilige strophenbau entschieden das übergewicht gegenüber den nur vereinzelt auftretenden einfachen strophen, so ward er bei den meistersängern geradezu zur allgemeinen norm, artete aber hier zum handwerksmässig betriebenen kunststück aus. Die künstliche ausbildung seiner formen wurde ins abenteuerliche und

monströse getrieben: waren doch selbst strophen bis zu 100 zeilen und wol auch noch darüber gestattet.

Die poesie des meistergesangs erstarrte in strengen formen mit unverbrüchlichen regeln, welche in der sogenannten tabulatur oder dem schulzettel genau verzeichnet waren. Jeder einzelne meistergesang hiess ein bar und enthielt mehrere gesätze oder stücke (strophen); die versart, in welcher ein bar abgefasst war, hiess das gebände und nach der melodie, nach welcher es abgesungen wurde, der ton oder die weise. Das einzelne gesätz bestand aus dem aufgesang oder den beiden stollen, welche gleiche melodie hatten, und dem abgesang mit besonderer melodie. Auch konnte dem abgesang noch ein dritter stollen von gleicher melodie mit den beiden ersten nachfolgen (§ 117).

Die verschiedenen töne oder melodien, deren es eine grosse menge gab und von denen der rhythmische bau abhing, wurden von den meistersängern zum teil mit den wunderlichsten namen belegt; so gab es z. b. (vgl. *Kürenberges wise*) einen hofton Tanhäusers, Muscatblüts, einen grünen ton Frauenlobs, einen langen ton Marners, Wolframs, einen feinen ton Walthers, einen neuen ton Hans Sachsen, einen frau Ehrenton, eine silberweis Hans Sachsen, eine zarte-buchstaben-weis, eine geschwinde-pflug-weis, eine blaue-kornblumen-weis, eine hagenblüt-weis Frauenlobs, eine schreibpapier-weis u. s. w.

Über den meistergesang vgl. Goedeke Grundriss I², 307 ff. und die dort angeführten schriften, namentlich Adam Puschmann, Gründlicher bericht des deutschen Meistergesangs (1571), Neudr. von R. Jonas, Halle 1888; die Nürnberger schulzettel verzeichnet C. Drescher im Euphorion 2, 835. — J. C. Wagenseil, De civitate Noribergensi (1697) s. 451. — G. Jakobsthal, Über die musikalische bildung der Meistersänger. Zeitschr. f. d. Alt. 20, 69. — K. Bartsch, Meisterlieder der Kolmarer handschrift. Stuttgart 1862. (Lit.-Ver. 68.)

3) Die mittelhochdeutschen Leiche.

§ 119.

Der leich, dem wir bereits in der althochdeutschen periode (§ 60) begegneten und der sich vom liede wesentlich dadurch unterscheidet, dass er nicht wie dieses ein geschlossenes strophensystem hat, in welchem sich eine und dieselbe melodie für jede

einzelne strophe wiederholt, sondern dass er aus einem reim- und strophensystem in das andere übergeht und daher durchcomponirt war, gelangte in der mittelhochdeutschen periode zur vollen ausbildung. Zur zeit der höchsten blüte der lyrik im 13. jahrhundert wurden nicht allein geistliche leiche (z. b. *Got diner trinitate* von Walther von der Vogelweide), sondern auch in grosser zahl weltliche gedichtet, teils huldigungen an die geliebte, teils tanzlieder, entweder für solo- oder für chorgesang mit reicher instrumentalbegleitung. Dem text nach bestehen die leiche aus ganz verschiedenen strophensystemen, musikalisch ausgedrückt aus immer wechselnden melodiensätzen. Doch ist eine zweiteilung der gesamtcomposition nicht zu verkennen. Den regelmässigsten bau zeigt der leich Ulrichs von Lichtenstein (Liederd. s. 142—145). Er beginnt mit einer einleitung, dargestellt durch eine strophe mit der reimstellung aabbcc (132—138). Darauf folgt der erste satz, bestehend aus 6 strophen (139—173), die zweiteilig d. h. so gebaut sind, dass die melodie der ersten hälfte in der zweiten wiederholt wird:

a a a a
a a a b c c c b
a a b c c b b
a a b c c b
a a b b
a a b c c b

Dieser satz wird aufgenommen in den 6 genau gleichen strophen 174—208:

a a a a
a a a b c c c b
a a b c c b b
a a b c c b
a a b b
a a b c c b

Den schluss bildet ein finale in 6 halbstrophen nach der melodie der beiden hauptteile:

a a
a a a b
c c b b
a a b
b b
a a b

Mit der einleitung correspondirt ein schluss a b a.

Die leiche setzen eine hohe musikalische schulung voraus, sie hören auf mit dem minnegesang. Die meistersinger haben keine leiche mehr gedichtet und componirt, aber in der kirchlichen dichtung erhielten sich die deutschen sequenzenformen bis ins 16. jh.

Anm. In der Limburgischen Chronik (hrsg. von A. Wyss in den Monum. Germ. hist., Hann. 1883) lesen wir c. 54 zum jahr 1360: »In disem selben jare vurwandelten sich dictamina vnde gedichte in dutschen lidern. Want man bit her lider lange gesongen hat mit funf oder ses gesetzen, da machent di meister nu lider, die heissent widersenge, mit dren gesetzen. Auch hat ez sich also vurwandelt mit den pifen unde pifenspel unde hat ufgestegen in der museken. .... Dass wer vur funf oder ses jaren ein gut pifer was geheissen in dem ganzen lande, der endauc itzunt nit eine flige.

Vgl. K. Lachmann, Kl. Schr. 1, 325. — G. Roethe, Reinmar von Zweter s. 352 ff.

Cap. III. Die Rhythmik der Reimpaare.

§ 120.

Aus der alten langzeile ist das reimpaar entstanden (aa bb cc dd ee § 61. 62). Folglich sind die rhythmischen regeln dieselben wie bei dem ahd. vers oder bei dem vers des 12. jh. d. h. die verse bestehen aus zwei dipodien. Nur ist seit dem vorgang eines Heinrich von Veldeke (§ 63) nicht mehr üblich, neben vollen auch unvollständige dipodien zu verwenden: die reimpaare der klassischen zeit bestehen aus zwei vollen, vierhebigen versen bei männlichem oder weiblichem reim. Es herrscht nahezu dieselbe freiheit der auftakt- und senkungsbildung wie in der älteren periode, nur bringt es die auswahl voller verse mit sich, dass der versumfang gleichmässiger, die versfüllung regelmässiger, der versrhythmus geordneter wird. Dies äussert sich namentlich in einer gewissen beschränkung des auftakts und der senkungen. In der älteren zeit ist regelmässige abwechslung von hebung und senkung nicht häufig, sondern gerade der häufige mangel oder überschuss an senkungen ist für sie bezeichnend. Seit dem ausgang des 13. jh., seit Konrad von Würzburg wird stete abwechslung

von hebung und senkung üblicher; synkope der senkung, mehrsilbigkeit des auftakts und der senkung bleibt aber bis Opitz allgemeine versregel.

1) Versbetonung.

§ 121.

Die regeln für die verwendbarkeit der silben zu haupt- und nebenhebungen und senkungen sind dieselben wie in der älteren periode (§ 43 ff.); doch zeigen sich in folge des veränderten sprachzustandes einige abweichungen:

1) die vollen endsilbenvokale sind zu *-e* abgeschwächt oder geschwunden: ahd. *menniscono* > mhd. *menschen*, ahd. *wuntorota* > mhd. *wunderte* etc. Es ist dadurch im vers raum frei geworden, es kann eine grössere zahl von wörtern im vers untergebracht werden.

2) die quantitätsverhältnisse haben sich zu verschieben begonnen, indem

a) kurze vokale in offenen silben gedehnt werden: *săgen* > *sâgen*, *hăben* > *hâben*.

b) offene silben zu geschlossenen geworden sind: *gotes* > *gottes*, *site* > *sitte* u. a.

In alemannischen mundarten sind im allgemeinen die alten quantitäten bewahrt, in der mundart des Heinrich von Veldeke sind sie schon in der 2. hälfte des 12. jh. verändert und seit beginn des 13. jh. erscheinen auch bei dichtern des bairisch-österreichischen sprachgebietes reime wie *hăben* : *gâben*.

§ 122.

Die metrischen hauptikten liegen stets auf den stammsilben von hauptwörtern oder formwörtern und zwar fällt der iktus stets auf die stammsilbe; fälle, wo er auf die endsilbe verschoben würde, so dass die stammsilbe in die senkung träte (schwebende betonung) sind nicht belegt.

Desgleichen bei zusammensetzungen. Es ist nicht üblich, statt der ersten compositionshälfte die zweite zu betonen, so dass die erste zur senkung würde:

sæliger, *nicht* sælíger;
klósnære, *nicht* klosnére;
mánlichiu, *nicht* manlíchiu;
ántlütze, *nicht* antlútze;
dúrhsihtic, *nicht* durhsíhtic;
Gérnoten, *nicht* Gernóten;
Níbelungen, Búrgonden *etc.*

Nur bei den zusammensetzungen mit *un-* ist (wie wir noch jetzt *únmöglich* und *unmöglich* betonen und wie in der alliterirenden dichtung der stabreim ausweist) eine doppelte betonungsweise geläufig:

unmügelich *Nib.* 727,2. úngerne 909,1. ungérne 2243,3 u. a.

Ebenso verhält es sich mit *al-* in zusammensetzungen:

álgemeine *GSchm.* 1861; alméchteclicher 1712.

Vol- gibt vor zusammengesetzten verbis regelmässig den iktus an die zweite hälfte ab:

volénden *GSchm.* 567; volbríngen *Er.* 8601

behält ihn aber in composition mit nominibus:

vóllicher *Pass. K.* 98,36; vólleist *Parz.* 176,3.

§ 123.

Formwörter tragen den rhythmischen hauptiktus, wenn sie nachdrücklich hervorgehoben werden sollen:

vil dicke dém wé geschíht *Vrid.* 88,7;
wèm sol dér wèsen gúot *Vrid.* 113,24;
dáz was ìn ein líeber tàc *Parz.* 7,14.

§ 124.

Die rhythmischen nebenikten fallen entweder auf stammsilben oder auf ableitungen und endsilben.

1) a) únbeschàtzet *GSchm.* 1214; hímelstràzen 600;
éigenschèfte 615; hímelvürsten 591;
zúoversìht 635; jæmerlìch *AHeinr.* 991;
hóubetstàt *Barl.* 338,2; gesélleschàft *Iw.* 5110;
ánevànc *Vrid.* 1,6; lóbesàm *Nib.* 379,4.

b) hóchvàrt *Vrid.* 29,3; hérschàft 149,2;
líehtlòs *GSchm.* 1719; güetlìch 589;
únhèil *Iw.* 3682; hírat *Greg.* 2222;
lústsàm *Trist.* 4691; vórhtsàm 150,20;
únsìten *Iw.* 1974; wíssàgen *Barl.* 333,6;
úrtèile *Trist.* 7001; gehórsàme *Vrid.* 148,16.

2) a) hóchvertìgen *Nib.* 1873, 2 C; márcgravìnne 1167,3;
búrcgravìn *Parz.* 34,9 *im reim auf* kúnegìn;
súenærìnne *Iw.* 2056; éinvaltìgen *Parz.* 636,7;
mórtgitìgen *GSchm.* 174; alméchtìge 1551;
únertlìchen 1438; únsælìgez *Vrid.* 148,7;
únsihtìger *Iw.* 1391; únsprechènden 3870;
gúotsælìger *Helbl.* 1, 34; úndancnæme *Barl.* 269,20;
só daz únkiuschlìch gelúst *GSchm.* 1162;

b) úppìge *AHeinr.* 86; ríuwìger *Greg.* 2452;
ríuwigèn *Pass K.* 133,30; nídigèn *Trist.* 10795;
wánkelèm *Iw.* 1877; íuwerèm *Iw.* 2605;
wéhsèlten *Iw.* 2990 : wéhseltèn *Iw.* 7212;
júngèsten *Greg.* 246 : júngestè *Nib.* 414,1.
mínnetè *Iw.* 2798; verírrèter *Trist.* 19168.

c) gótìnne *Barl.* 246,33, *Parz.* 748,17, *Trist.* 4807;
wónùnge *Pass. K.* 548,41; mánùnge 235,4. *Iw.* 4862;
spéhære *Hartm. Büchl.* 1, 553.

3) a) víèndes *Vrid.* 62,2; sláfènde *Iw.* 3516; lídennè *AHeinr.* 293.
súochùnde *Klage* 2501; wéinùnde *Rab.* 324,1.

b) so bìn ich sélbè betrógen *Iw.* 1950.
nímmer mèrè geséhn *Iw.* 1977.
ze Swábèn gesézzen *AHeinr.* 31.
und wàs von Oúwè gebórn *AHeinr.* 49.
dìu entwáfènte mích *Iw.* 317.
ze hóhèrem wérte *Iw.* 4206.
schíerè gewért *Iw.* 1897; wærèt erslágen 4271;
wóldèn erbármen *Er.* 432; erdénkèn ze gúote 388;
líebèn begúnde *Greg.* 403; méssè gesang *Parz.* 426,15;
prísè wol ríte 388,1; úndèr der línden *Walth.* 39,11;
héidènsch geschríben *Parz.* 416,27;
sórgèn geborn *Nib.* 478,4; knáppèn gebáre *Klage* 3225;
den mínneclíchèsten líp *Barl.* 302,36;
betwúngèniu *Vrid.* 101,13; ándèriu lánt *MF.* 9,4.
bekúmbèrtez hérze
ist séltèn mit schérze *Vrid.* 117,24-25.

§ 125.

In einzelnen liedern verschiedener minnesinger ist die zuletzt erwähnte betonungsart (wenn sie überhaupt ohne die melodie erkennbar) planmässig durchgeführt. Sie wird mit unrecht als

daktylisch d. h. zweisilbige senkungen enthaltend aufgefasst; z. b. Walther 110, 13:

Wól mìch der stúndè, daz ích sìe erkándè,
díu mìr den líp ùnd den múot hàt betwúngèn,
sít dèich die sínnè so gár àn sie wándè,
dés sì mich hát mìt ir gűetè verdrúngèn!
dáz ìch geschéidèn von ír nìht enkán,
dáz hàt ir schœ́nę ùnd ir gűetè gemáchèt
ùnd ir róter múnt, dèr so líeplìchen láchèt.

Ích hàn den múot ùnd die sínnè gewéndèt
án dìe réinèn, die líebèn, die gúotèn:
dáz müez uns béidèn wol wérdèn voléndèt,
swés ìch getár àn ir húldè gemúotèn.
swáz ìch fréudèn zer wérlde ìe gewán,
dáz hàt ir schœ́nę ùnd ir gűetè gemáchèt
ùnd ir róter múnt, dèr so líeplìchen láchèt.

Ähnlich Bartsch Liederd. 28, 9. 38, 208. 67, 1. 68, 1. 102, 1. 125, 1. 136, 1; ferner MF. 122, 1. 129, 14. 140, 32 u. ö.

Vgl. R. Weissenfels, Der dactylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886. — W. Wilmanns, Untersuchungen zur mhd. Metrik. Bonn 1888.

§ 126.

Senkungssilben werden ausschliesslich durch endsilben, ableitungssilben oder durch formwörter, seltener durch compositionsglieder gebildet.

1) a) Unfähig eine vershebung zu tragen sind die ableitungs- und flexionssilben, welche auf eine kurze wurzelsilbe folgen:

síte vért *Iw.* 20; wésen sól *Iw.* 57;
édel stéin *Nib.* 749, 2; gráse dríngent *Walth.* 45, 37;
mànec máget ùnde wíp *Iw.* 46;
séneder árbeit *Iw.* 71; gesáment uf érde 40;
wa míte mòht iu *Iw.* 1239; édele námen *Walth.* 45, 33;
ze lóbenne wǽren 45, 12; réde gehœ́ret 45, 1;
gótes gebót *Vrid.* 5, 11; vergébeniu spíse 49, 9;
übele túot 123, 12; túgenden rát *Vrid.* 183, 18;
müge betwíngen *Nib.* 2059, 3; mánegen éren 813, 2;
ein schápel was ìr gebénde *Parz.* 426, 28;
mit vánen empfáhen *Parz.* 420, 14.

Anm. 1. *-e* nach kurzer stammsilbe darf nicht etwa ausgelassen werden, behält vielmehr seine selbständige artikulation. Lachmann hat es ohne grund als »stumm« bezeichnet.

Anm. 2. Es finden sich vielleicht (ebenso wie im althochdeutschen) ausnahmen, dass ableitungs- und flexionssilben nach kurzer wurzelsilbe einen rhythmischen nebenictus tragen:

vil nàch rísèn genóz *Erec* 9012.
unz án den síbènden tác *Iw.* 6845.
des ér nie schádèn gewán *Iw.* 7368.

b) Ausgeschlossen von den hebungsstellen im verse sind die enklitika oder proklitika, welche auf eine betonte endsilbe folgen:

ébenè genúoc *Er.* 1398; ságennès enbérn *Iw.* 219;
lébendè geséhen *Iw.* 4269; jégerè genésen *Nib.* 948,4;
ze schéidennè geschách *Iw.* 330.
wie líebè mit léidè *Nib.* 17,3.
do entwáfendè daz hóubet *Nib.* 2082,1.
diu sìnt zempfáhennè beréit *Vrid.* 99,16.
ze bézzèrn die krístenhèit *Vrid.* 76,2.
stat èin geséhendèr da bí *Vrid.* 70,24.

Über betonungen wie *gè-*, *vèr-* vgl. Germ. 11, 445.

2) Auch ableitungssilben können als senkungen verwertet werden:

sídin *Parz.* 14,23; kűngin 70,10. 103,6;
gótinne 750,5; schépfære 463,21;
schépfær *GSchm.* 1149; bíldær *Helbl.* VIII, 209;
sűnder *Vrid.* 35,7; sűnders 35,13;
ármuot *Iw.* 6307; árbeitsàm *Trist.* 4296;
ménnisch *Parz.* 464,27; héidenisch *Parz.* 105,16;
hímelische *Barl.* 78,35.

3) Formwörter sind nebentonig oder unbetont:

ìn der wérlde *Trist.* 4; ìm die vréude *Iw.* 63;
(*dagegen*: dáz ist dèr verwórhte *Vrid.* 33,9).
man sàch si *Nib.* 265,1; sie fúorten ìn daz lánt *Nib.* 268,1.
zórnec wàs ir múot *Nib.* 462,1; und léit in ùf den ré *Nib.* 1026,3.
ob ùns sin tríuwe *Parz.* 482,20.
schúof ouch sìne *Parz.* 666,3; ìch nu réde *Parz.* 725,14.
Trìstan ergáp lìut unde lánt *Trist.* 5852.
hèrze und múot tròst und kráft *Trist.* 7163 u. s. w.
siniu kìnt zwuo júngfróuwèn *Parz.* 446,17.
den ìr zwen árn erkrúmmèn *Nib.* 13,3.

diu náht kom, dò was ézzens zìt *Parz.* 423, 16.
ir lében leit ùf dem sàrke nót *Parz.* 435, 22.
úf spranc bàlde ir kàppelán *Parz.* 87, 9.
sí sprach: hèrre já ìch. } *Iw.* 4211-12.
ér sprach: sò erkénnet mìch: }
ich wéiz wol, ìr ist víl gewèsen *Trist.* 131.

4) Compositionsglieder stehen als senkungen:
drístunt *GSchm.* 507; Strázburc 97;
gótheit 1718; vléischlich 1178; éinlich 329;
mánlich *Parz.* 430, 20; úrteil 97, 16. 741, 24;
íeslich 427, 13; gótshus *Barl.* 339, 21;
lántgrave éllensrìche *Parz.* 421, 1;
hóchvart *Vrid.* 30, 1; ménscheit *Walth.* 77, 15.

§ 127.

Selbständige nomina treten ausnahmsweise in die senkung, wo der natürliche satzrhythmus sie als unbetont erscheinen lässt. Dies ist der fall

1) in aufzählungen:
ròs schilt spér hùbe unde swért *Vrid.* 93, 6.
vèlt walt lóup ròr unde grás *Walth.* 8, 31.
gèl brun rót grüen unde blá *Trist.* 665.

2) bei *her* und *frou* in der anrede:
durch ìuch, her Kýngrìmursél *Parz.* 421, 30.
des sì hie pfánt her Gáwàn *Parz.* 425, 20.
unschúldec wàs her Gáwàn *Parz.* 363, 17.
nú kom mìn her Íwein dàr *Iw.* 4370.
ja sit írz, frou àventíurè *Parz.* 433, 7.
zuo Gáwan sàz frou Bénè *Parz.* 550, 25.

2) Auftakt.

§ 128.

Die mehrzahl der mhd. verse, in der lyrik sowol als in den erzählenden und didaktischen gedichten, beginnt mit einer unbetonten silbe, dem sogenannten auftakt. Als auftaktsilben erscheinen dieselben kategorien, die für die senkungen in betracht kommen: nomina in der anrede, formwörter, proklitika, präfixe.

got hérre, sìt daz nù din kúnst *Rud. WChr.* 61.
got ìn der éinikèite drílch *GSchm.* 328.
Crist Jésus dèn din líp gebàr *ib.* 274.
her Gáwan, lòbt mir hér für wàr *Parz.* 418, 9.
her lántgràve, des dánket ìr *Parz.* 419, 7.
vroun Bèlakánen hète gesánt *Parz.* 58, 8.
vrou Hèrzelóyde gàp den schín *Parz.* 84, 13.
gæb èr mit túsent héndèn *Vrid.* 93, 19.
sich, vrówe, dìsen úngewìn *GSchm.* 1670.
sich, gót dèr gebézzer dìch *Iw.* 1946.
sehs knáppen wætlìchè *Iw.* 4375.
si múost iedòch erwáchèn *Parz.* 131, 5.
dem tràg ich íemer hòlden múot *Vrid.* 107, 1.
dehèiniu klágelìchiu léit *Parz.* 11, 5.

§ 129.

Es sind auch zwei- und dreisilbige auftakte üblich.

1) Zweisilbiger auftakt:

einen gér lígen vànt *Nib.* 2064, 1.
mine vríunt wízzet dàz *Nib.* 2059, 1.
ich verbót ez ìu so sérè *Nib.* 2310, 4.
er sprach: nìemer wérdè min rát *Iw.* 5480.
si sprach: dá lege dìne tríuwe zùo *Parz.* 422, 18.
ritet fűrbàz uf ùnser spór *Parz.* 448, 21.
ja sit írs, frou àventíurè? *Parz.* 433, 7.
ez stet mìr noch íu ze réhtè *Parz.* 422, 8.
gienc diu kűngin ùnd die zwène mán *Parz.* 423, 2.
disiu búrc wàs gehéret sò *Parz.* 399, 11.
kunnet ìr niht fűrsten schónèn *Parz.* 415, 21.
daz so màneger méinèide swért *Vrid.* 164, 22.
der sin wíp mit èiner ándern spàrt *Vrid.* 105, 2.

u. s. w. in zahlreichen versen. Seltener ist

2) Dreisilbiger auftakt:

kuste die kűnege àlle drí *Nib.* 1665,1.
ir widerságt uns nù ze spátè *Nib.* 2179,1.

Anm. Niemals werden stammsilben als auftaktsilben verwendet, man lese nicht

hochvárt *Vrid.* 29, 10; güldíner *GSchm.* 585;
zurtéile *Parz.* 744, 22; wiplícher sórgen úrháp 435, 16.
Gawán an sí gedáchte *Parz.* 601, 4; lantgráf *Willeh.* 3, 8;
marcgráve *Nib.* 1233, 1; Irínc 2037, 1;

Walthér mit Híltegúnde *Nib.* 1694, 4;
ortháber áller wíshéit *Rud. WChron.* 5;
küngín ob állen fróuwen *Walth.* 77, 12;

sondern:

hóchvart, güldiner, zúrteile, wíplicher, Gáwan, lántgraf, márcgrave, Írinc, Wálther, órthaber, kűnegin u. s. w.

3) Betonung im versschluss.

§ 130.

Die pause am schluss des verses übt auf die betonung der nebensilben dieselbe wirkung wie eine folgende senkung im innern des verses. Demgemäss gelten

1) Zweisilbige wörter mit kurzer wurzelsilbe als eintaktig:

getrágen : ságen *Trist.* 1943-44;
wíder : níder 1123-24; hábe : ábe *Parz.* 9, 21. 22;
háse : gláse *Parz.* 1, 19. 20; hágel : zágel 2, 19. 20;
bìte : mìte 3, 3. 4; dégen : pflégen *Nib.* 4, 3. 4;
máget : geságet *Nib.* 57, 1. 2; geséhen : verjéhen 83, 3. 4;
wíllekòmen : vernómen *Nib.* 104, 1. 2.

Über die verbreitung dieser formen vgl. W. Wilmanns, Untersuchungen zur mhd. Metrik s. 91 ff.

Zweitaktig gemessen werden substantiva mit vollen ableitungssilben wie:

gótìn, pálàs, mánùng.

2) Dreisilbige wörter sind zweitaktig:

a) mit kurzer stammsilbe:

dégenè : engégenè *Servat.* 2103-4;
mägedè : geträgedè *Serv.* 1491-92;
gerígenè : gedígenè *Serv.* 2123-24;
schíterè : wácgewíterè *Serv.* 3237-58;
náterèn : bláterèn *Conr. Werlde lon* 217-18;
ébenè : lébenè *Silv.* 17-18;
gemáhelè : stáhelè *GSchm.* 439-40;
gestéhelèt : geméhelèt *GSchm.* 1903-4;
begédemèt : gevédemèt *GSchm.* 427-28;
erlédigèt : geprédigèt *GSchm.* 153-54;
níderè : wíderè *Iw.* 617-18;
ségenès : begégenès *Pass. K.* 89, 40. 41;
hímelè : schímelè *Pass. K.* 108, 65. 66;
Hágenè : trágenè *Nib.* 1698, 1. 2;

Hágenè : gádemè *Nib.* 2343, 1. 2;
Hágenè : dégenè *Nib.* 402, 1. 2;
dégenè : lébenè *Biter.* 5863.

b) mit langer stammsilbe:

múzetè : lúzetè *GSchm.* 367-68;
réchenè : spréchenè *GSchm.* 833-34;
ervrischetè : míschetè *GSchm.* 1385-86;
ermórderòt : tót *Nib.* 1012, 3. 4;
rúofendè : wúofendè *Silv.* 983-84;
swítzendè : sítzendè *Serv.* 3435-36;
wágetè : betrágetè *Engelh.* 3963-64;
vlíezende : níezendè *Rud. WChron.* 215-16;
stréichendè : sméichendè *Trist.* 13967-68;
wétzendè : sétzendè *Trist.* 13521-22;
beróub·tè : hóubetè *Trist.* 10965-66;
lútbæretè : vermæretè *Trist.* 13615-16;
trúretè : súretè *Ulr. Trist.* 517, 29. 30;
erwáchetè : láchetè *Ulr. Trist.* 539, 35. 36:
stúrmrúschendè : lúschendè *Heinr. Trist.* 791-92;
àlbesúnderè : wúnderè *Pass. K.* 386, 73. 74;
rítterè : bítterè *Pass. K.* 110, 8. 9;
enthóubetèn : erlóubetèn *Pass. K.* 101, 51. 52;
írretè : vírretè *Pass. H.* 294, 40. 41;
néigetè : zéigetè *Pass. H.* 349, 45. 46.

Anm. Weniger üblich ist die betonung $\underline{\ } \times \times$, doch beachte:
dűrftìge : verswíge *Greg.* 1337-38;
héilìgen : belígen *Serv.* 3245-46;
dűrftìgen : geswígen *Serv.* 1493-94;
súochùnde : stúnde *Klage* 2501-2.

3) zweisilbige wörter mit langer wurzelsilbe sind entweder eintaktig oder zweitaktig und zwar ist das letztere die regel:

wűnnè : kűndè *MF.* 7, 20. 22;
gewéinè : schéidèn *MF.* 9, 14. 16;
verbórgèn : sórgèn *Nib.* 1527, 1. 2;
Úotèn : gúotèn *Nib.* 14, 1. 2; wærè : mærè 1865, 1. 2;
húobèn : úobèn *Nib.* 1522, 1. 2; genámèn : quámèn 1631, 1. 2;
gűetè : geműetè *Iw.* 1. 2;
érè : lérè *Iw.* 3. 4;
strítèn : zítèn *Iw.* 7. 8;

schónè : krónè *Iw.* 9.10;
lántlíutè : híutè *Iw.* 13.14;
víndèn : verwíndèn *Parz.* 2, 1.2;
brúnnèn : súnnèn *Parz.* 2, 3.4;
mértè : értè *Parz.* 6, 15.16;
ríhtærè : mærè *Parz.* 10, 27.28 u. s. w.
múndè : stúndè *Trist.* 99;
brínnèt : mínnèt *Trist.* 113;
súochèn : búochèn *Trist.* 157;
erwérbèn : verdérbèn *Trist.* 209;
ríchè : frœlíchè *Trist.* 403 u. s. w.

b) eintaktig gemessen ist der ausgang ⏑ ´ × in viergliedrig gebauten versen, die aber nicht allgemein üblich sind:

dìse tánzten, dìse súngen
dìse líefen, dìse sprúngen *Iw.* 67.68.
und gót füege iu hèil und ére
geséhe ìch iuch nìmmer mére *Iw.* 1991.92.
oder wáz si àn in sèlben réchent
díe àlso vìl gespréchent *Iw.* 2473.
sì viel hín ùnversúnnen
die rítter spràchen: wìe ist gewúnnen *Parz.* 105,7.
frou Hérzelòyde spràch mit sínne
diu hœhèste kűnegìnne *Parz.* 113, 17.
von èinem pfélle dèr was ríche
und àn gewúrhte wúnderlìche *Trist.* 2533.

Solche verse mit überschüssiger senkung (vielfach als »klingende verse mit 4 hebungen« bezeichnet) sind vielleicht schon in der vorklassischen zeit vorhanden gewesen. Sie sind möglicherweise, da nicht alle dichter und vorzugsweise die höfischen sie verwenden, nachbildungen entsprechender romanischer versformen (im altfranzösischen ist nur der versausgang ⏑ ´ ×, nicht ⏑ × üblich).

Vgl. auch Moldaenke, Über den ausgang des stumpfreimenden verses bei Wolfram von Eschenbach. Progr. Hohenstein 1880. — J. Appl, Der versschluss in den mhd. Volksepen. Progr. Bielitz 1887.

4) Versrhythmus.

§ 131.

Die rhythmischen formen sind im innern der verse dieselben wie in der ahd. periode, nur sind seit Heinrich von

Veldeke die stumpfen verse preisgegeben worden. Sämmtliche verse der mhd. Epiker sind folglich vierhebig, mit zwei haupt- und zwei nebenhebungen, deren aufeinanderfolge freigegeben ist. Das versmass lässt sich durch die vier schon bei Otfrid herrschenden typen (§ 48) darstellen:

1) × × × ×
2) × × × ×
3) × × × ×
4) × × × ×

Zum beispiel:

1) swér an rèhte güetè *Iw.* 1.
ein rítter dèr geléret wàs *Iw.* 21.
2) úzerhàlp bì der wánt *Iw.* 91.
so lébt doch èmèr sin náme *Iw.* 17.
3) dem vòlget sælde und érè *Iw.* 3.
ez hète der künec Ártùs *Iw.* 31.
4) mànec máget ùnde wíp *Iw.* 46.
dìse schúzzen zùo dem zíl *Iw.* 69.

Der vorliebe für den männlichen reim entsprechend (§ 65) ist × × × × die rhythmische lieblingsform der mhd. dichter, die form × × × × (§ 48 anm. 2) tritt ganz zurück.

Vgl. R. M. Meyer, Grundlagen des mhd. Strophenbaus. Strassburg 1886. (QF. 58). — E. Sievers, Die entstehung des deutschen reimverses. Beitr. 13, 121.

§ 132.

Mehr und mehr kommt die neigung auf, die beiden dipodien der verse durch eine feste cäsur zu trennen und sogar die taktschlüsse der beiden dipodien mit reim zu versehen (mittelreim § 76, 5). Das ist namentlich bei Gotfrid von Strassburg, Freidank, Stricker u. a. der fall und für lange zeit eine geläufige form geblieben:

die dìne stége, die dìne wége *Trist.* 39.
und àlso rích, daz ìegelích
wà unde wá, dà unde dá
slüffe ein schálc, in zòbeles bálc *Vrid.* 49, 19.
des mànnes sín ist sìn gewín 56, 5.
est lützel námen àne schámen 53, 13.
ein rèine wíp hat rèinen líp 101, 17.

gìeng ein hánt tùsentstánt 138, 5.
und hüete du sín als túot er dín *Stricker, Karl* 7565.

Ganz analog sind die verse ohne mittelreim, die bei der den höfischen dichtern geläufigen kurzen wechselrede schon in der Eneit des Heinrich von Veldeke (v. 609 ff.) vorkommen. Aber auch im fortgang der erzählung sind verse mit fester cäsur in der mitte sehr beliebt:

dìse tánzten, dìse súngen
dìse líefen, dìse sprúngen *Iw.* 67-68.
èr hat wénic und ìch genúoc *Parz.* 7, 6.
lìeht gestéine, ròtez gólt *Parz.* 9, 6.
hìe der wíse, dòrt der túmbe *Parz.* 30, 9.
ir süeze súr, ir lìebez léit
ir hérzelìep, ir sènede nót,
ir lìebez lében, ir lèiden tót,
ir lìeben tót, ir lèidez lében *Trist.* 60 ff.

So ist es auch in der rein dipodischen 8. halbzeile des Nibelungenliedes:

gròzer éren vìl gewán *Nib.* 7, 4.
mit gànzem éllen wòl bewárt *Nib.* 9, 4.

aber die cäsur ist noch nicht fest ausgeprägt, denn besonders beliebt sind dipodische verse wie z. b.

diu wàs ze Sántèn genánt *Nib.* 20, 4.
sìt zen Búrgònden vánt *Nib.* 21, 4.
dìu vil wætlìchen wíp *Nib.* 22, 4.
swért genàmèn si sít *Nib.* 28, 4.

Anm. Ebenso rein dipodisch sind die 8. halbzeilen der Gudrunstrophe gemessen, nur dass sie aus 3 dipodien (6 hebungen) bestehen:

do wás er für die vróuwen ìr geléitè *Gudr.* 45, 4.
ich wìl dir gérne gében mìne krónè *Gudr.* 990, 4.
ir spíse wàs von rócken ùnd von brúnnèn *Gudr.* 1193, 4.
daz wàs der ármen Gúdrùnen léidè *Gudr.* 1200, 4.

Es kommen bei den mhd. epikern keine fünf- oder siebenhebigen verse vor. Diese tatsache scheint zu beweisen, dass der versbau rein dipodisch gewesen ist, monopodien noch nicht üblich waren.

§ 133.

In der klassischen periode ist (im gegensatz zu der älteren zeit) mittlere versfüllung entschieden bevorzugt, d. h.

synkope der senkungen, mehrsilbige senkungen verschwinden allmählich und dauern nur noch als archaische formen. Gotfrid von Strassburg machte in dieser beziehung epoche; bei ihm und seinen nachfolgern besteht die mittlere versfüllung als leitende norm (numerisch ausgedrückt schwankt die silbenzahl der verse zwischen 6 und 9 silben; verse von 4—5 und von mehr als 9 silben gehören zu den seltenheiten).

§ 134.

Verse mit leichter versfüllung sind bei den dichtern des 13. jh. nur noch in geringen resten belegt:

swích dù stíllè *Eneit* 3080.
gíf mìr dàt rís 3082.
wàs ál dèr grónt 3617.
nàm frólíkè 3751.
wíl vòlbríngèn *Iw.* 1504.
hìe slác dà stích 3734.
Cóndwìràmúrs *Parz.* 283, 7.
únrèht híràt *Vrid.* 75, 7.
frœ́lìch ármùot 43, 20.
válschìu fríuntschàft 45, 8.

Etwas häufiger sind verse mit einer auftakt- oder einer senkungssilbe:

a) ein déil àlwárè *Eneit* 321.
du sált sì víndèn 2603.
mit gúotèm héilè *Iw.* 833.
durch Cóndwìràmúrs *Parz.* 214,11.
nach ríttèrs réhtè *Trist.* 6523.

b) stíllèn begóndèn *Eneit* 220.
hóvetstàt wárè 422.
kúndè gevrístèn *Iw.* 948.
brèit swárz ùnde grá *Parz.* 168,13.
líeblìcher díngè *Trist.* 11869.

§ 135.

Verse mit synkope der senkung sind das ganze Mittelalter hindurch gültig und geläufig. Es kommen nur die verse mit synkope der senkung an mehreren versstellen zugleich in wegfall, namentlich der verschluss $\perp \times \times$, der in der älteren zeit häufiger gewesen war (§ 48 anm. 2), ist den späteren fremd geworden; infolgedessen schwankt oft die überlieferung, z. b.

er wâhte sórgèndè *Nib.* 502, 3 B
er waht in grossen sorgen C
er wahte si mit sorgen Ih
sorgende wachete er A

aber es bleiben belege wie z. b.

ònder den oúchbráwèn *Eneit* 2723.
bì der lántstrázè *Iw.* 3366.
gewórht dem wígàndè *Parz.* 261, 4.
der mære wîldenærè *Trist.* 4664.
ir wérlte mínnærè *Konr. v. Würzb., werlde lon* 1.

Gotfrid von Strassburg und seine nachfolger bevorzugen dagegen den ausgang ⏑ – × ×́ :

beclágete und òuch bewéinetè
und áber do sì veréinetè *Trist.* 1170-71.
die schœne júgend die láchendè *Trist.* 3139.
swie víl si dès gelúogetè
swenn èz ir ébene fúogetè *Engelh.* 957-58.

§ 136.

Das fehlen der senkung ist bei den mhd. dichtern insgemein beschränkt

1) auf das reimwort bei weiblichem versschluss:
gűetè.

2) im versinnern und im versschluss auf wörter wie:
hérzòge, fűrstlîcher, góltvàrwe, sóldàn, ármùot etc.

3) auf die stelle unmittelbar vor der cæsur in versen wie:
lîeber gót wìs im bí.

4) in aufzählungen auf wortfolgen wie:
ròt grűen ùnde blá.
fûhs wólf ùnd ouch bér.

5) auf formelhafte verbindungen:
spràch do mán ùnde wíp.
begiènc er mórt ùnde méin.

Verse dieser art sind allen dichtern geläufig. Die versuche, verse ohne synkope der senkung für diesen oder jenen autor wahrscheinlich zu machen, sind als gescheitert zu betrachten.

§ 137.

Die senkungen der verse mittlerer füllung sind einsilbig oder zweisilbig. Doch ist bei beurteilung der senkungen festzuhalten, dass es nicht auf die schreibweise, sondern auf die sprechweise ankommt, denn die mhd. verse sind der regel nach nicht für stilles lesen, sondern für lebendigen vortrag bestimmt. So viel auch die grammatik für feststellung der aussprache geleistet haben mag, es sind doch immer nur einzelnheiten, die wir kennen; phonetische systeme sind noch nicht gewonnen. Aber jedenfalls wissen wir, dass mehrsilbigkeit der senkung häufig nur für das auge, nicht für das ohr bestanden hat. Wortverkürzungen und wortverschleifungen sind oft in den handschriften vollzogen und erlauben weitere rückschlüsse auf analoge fälle (vgl. § 49 ff.).

§ 138.

Am häufigsten ist die elision eines auslautenden unbetonten *e* vor vokalen, mit denen das folgende wort beginnt:

rehte alsam *Parz.* 1,19; freude alwar 1,25;
inne an miner 1,27; schanze enkeine 13,5;
groz(e) ere 13,7; ellende ane *Vrid.* 57,12;
erkenne ich *Vrid.* 72,12; würde eins tages 4,5;
z'oren 124,12; z'aller zit 3,4; schelt'ez 63,5;
lebene in ander (d. h. leben in) *Vrid.* 69,2;
zetelicher (ze ete-) 128,26; selbe ir reht 70,5;
sælde unde ere *Iw.* 3; vriliche als e 3983:
sinne und kraft *Trist.* 1313; schiffe ersach 2218;
mit zerbärmeclichen mæren 1854;
z'e (*zur ehe*) 1627; riche also *Walth.* 17,23.

Aber auch andere vokale, selbst diphthonge, können elidirt werden:

nems ouch hin (nem si) *Vrid.* 18,1; daz sim (si im) *Parz.* 17,13;
nèment si ir bábestrèht *Parz.* 13,29;
daz se ir leben 6,9; hetens in (si in) *Nib.* 4,4;
sist (si ist) *Vrid.* 94,3; dazs ir (si ir) *Walth.* 11,5;
stelents ir ere *Vrid.* 49,24; d'erde (= die) 11,4;
d'ersten *Vrid.* 155,2; d'ander *Vrid.* 52,18. *Parz.* 613,18.

§ 139.

Ist das zweite wort ein enklitikon oder proklitikon so tritt anlehnung ein:

swa er *Parz.* 4,15; da er 13,1. 449,1. *Vrid.* 67,2;
do er *Vrid.* 68,13; wier 8,3. *Nib.* 772,4;
dier *Vrid.* 16,25; da ez 49,16; soz (so'z) 96,10;
wiez (wie ez) *Nib.* 550,1; iuz (iu ez) *Parz.* 406,3;
füerstun (= füerst du in) *Parz.* 449,1;
erbæte'n (= in) *Vrid.* 3,19; ich sihe'n 99,21;
da ich *Parz.* 441,6; diust (diu ist) 251,1;
wiest (wie ist) 441,2; sost (so ist) *Vrid.* 45,21;
so erloste *Gudr.* 1241,4; hie erliten *Parz.* 426,1;
die enpfienc *Nib.* 267,3; wie enpfienc 783,2;
da ensi sünde *Vrid.* 94,8; so'rgat 37,10.

Die anlehnung findet aber nicht bloss nach vokalen, sondern auch nach consonanten statt:

derz *Vrid.* 16,15; darz 94,20; ichz 24,22; ob ez 74,1;
ich erbiutz iu *Parz.* 406,3; daz(z) (daz ez) *Vrid.* 48,15;
er(r) (er ir) *Parz.* 17,1; ern (er in) *Vrid.* 150,5;
ich han'n *Parz.* 252,20; man'n *Vrid.* 105,10;
gant vonn sélben (von in) *Vrid.* 81,22;
erst (er ist) *Vrid.* 16,3; derst *Vrid.* 16,1;
dern kan (der enkan) *Vrid.* 24,18; dern darf 16,5.

Nicht selten tritt verschleifung zweier wörter ein:

deist (daz ist) *Vrid.* 1,6. *Parz.* 509,10. *Walth.* 15,19;
dest (daz ist) 49,11; deiswar *Parz.* 23,13;
est (ez ist) *Walth.* 15,31; deiz (daz ez) *Parz.* 26,28;
zen (ze den) *Parz.* 18,1; zem (ze dem) *Vrid.* 67,2;
zer (ze der) *Vrid.* 5,4; umben (umbe den) *Parz.* 17,8;
ame (an deme) *Parz.* 786,20;
bime (bi deme) *Parz.* 272,26; ann (an den) 474,25;
git an dem orte (*lies* am) *Willeh.* 167,19;
daz runen (daz daz) *Vrid.* 158,5;
diu muoter (da)z mensche gebirt *Vrid.* 21,3;
die wile (da)z isen drinne swirt *Vrid.* 37,5;
von krankem samenz mensche wirt *Vrid.* 22.6;
schepfetz glas (= daz glas) *Vrid.* 25,21;
uz heidens (uz des) *Parz.* 786,20;
an's strites (an des) *Parz.* 429,3;

ist sbabstes ere (des babstes) *Vrid.* 151,25;
maneger rechent 's andern guot *Vrid.* 57,4;
und gelten 's küneges win *Nib.* 1960,3;
bistuz (bist du ez) *Parz.* 251,29.

Anm. In ältern ausgaben mhd. texte sind vielfach wortverkürzungen vorgenommen worden, die sprachwidrig sind. Wortverkürzungen des metrums wegen sind aber in deutscher poesie nicht üblich und nicht zulässig. Versfüsse wie z. b.

het íemen gesàget *Nib.* 1865,2.
hülfet ir mìr *Iw.* 4259.
der zórnige kùnec *Parz.* 664,13.
kòmen die sine *Trist.* 1685.
der sèle vergíft *Vrid.* 31,11.
sánfte ze tràgen 65,14.
ríuwe ze spætè 45,21.
ándern gelìche 12,8.
lónent doch 66,4.
wèrdent betrógen 154,11 u. s. w.

beeinträchtigen das rhythmische gleichmass nicht im geringsten und bedürfen keiner correctur. Die künstlichen beschränkungen der wortformen, wie Lachmann sie vorgenommen hat, haben sich als verfehlt ergeben; seine gesetze, soweit sie noch geltung haben, sind grammatische und haben mit der rhythmik nichts gemein. — Hiatusregeln lassen sich nicht aufstellen; vgl. M. Haupt zu Engelh. 716.

§ 140.

Verse mit schwerer versfüllung d. h. mit mehrsilbigem auftakt oder mehrsilbiger senkung (§ 23) sind allen dichtern geläufig, aber nicht mehr in gleicher häufigkeit wie bei den früheren. Seinem rhythmischen taktwerte nach ist ein fuss von 3 oder 4 silben mit einem ein- oder zweisilbigen fuss wol verträglich, wenn nur das tempo beschleunigt wird, wie es in der natürlichen rede in analogen fällen stets geschieht. Bei mehrsilbiger senkung ist denn auch meist die betonte silbe ihrer quantität nach kurz, so dass auflösung oder silbenverschleifung angenommen zu werden pflegt (§ 26).

Diese annahme versagt bei etymol. langer ictussilbe in versen mit schwerer füllung:

fróuwe mùoz ich min lében hàn *Parz.* 661,4.
die mìt dem künege da wàren gewésen 248,9.

èteslichiu den zwélften gürtel trùoc *Parz.* 341, 20.
èteslicher zæme bàz an der wíde 341, 28.
véltstrites sòl uns doch báz gezèmen 356, 11.
und snìdende sílber und blùotec spér 255, 11.

Bei langer stammsilbe tritt im mehrsilbigen versfuss unwillkürlich quantitätsreduction ein wie im einsilbigen quantitätssteigerung.

Vgl. H. Paul, Beitr. VIII, 181 ff.

5) Reimbrechung und Enjambement.

§ 141.

Otfrid hatte die durch den reim gebundenen halbzeilen zu sinngemässen gruppen vereinigt. Im 12. jh. begann mit den selbständig werdenden reimpaaren die kunst sie zu variiren (§ 62). Die mhd. dichter der klassischen zeit haben diese tradition übernommen und lassen gern zwischen den zwei durch den reim verbundenen zeilen eine satzpause eintreten (reimbrechung), oder vereinigen die beiden durch den reim getrennten zeilen eines reimpaares oder die das eine reimpaar schliessende und die das folgende reimpaar einleitende zeile zu einem und demselben satzteil (enjambement); man nannte dass *rime samenen und rime brechen* Parz. 337, 26. Dieses verfahren gibt den versen grössere beweglichkeit, vgl. z. b. mit Iw. 1971 ff.:

Dáz was ìr ein hérzelèit
daz sì dehéiner vrűmekèit
ìemen vür ir hèrren jách.
Mit únsìten sì zir sprách
und hìez si enwéc strìchèn:
sine wòlde si némelìchèn
nìmmer mérè geséhen.
Si sprách: mìr mac wòl geschéhen
von mìnen tríuwen árbèit
und dòch nie mé kein hérzelèit,
wan ìch si gérne líden wìl.
Zwáre ìch bin gérner vìl
durch mìne tríuwè vertríben
dànne mit úntrìuwen blíben.

z. b. Boner 74, 17-34 ohne reimbrechung:

si kàmen hín in èinen wált,
da wàs diu hérbèrge kált,
vil schíere màchten sì ein víur;
àlle wírtschaft wàs da tíur:
von húnger lìttens gròze nót.
uz mélwe màchten sì ein brót,
dàz wart báld in daz víur gelèit:
ein schálk do zùo dem ándern sèit:
belíbe uns zwèin alléin daz bròt,
so kæmen wìr von húngers nòt;
der gebúre æz wol állen tàg:
vil kúm man ìn gesátten màg.
der schálk wòlde den tùmben mán
vòn dem brót verstózen hàn etc.

Die reimbrechung geht so weit, dass zwischen die reimpaare die pause am ende eines abschnittes gelegt werden kann, dass der eine abschnitt der erzählung mit dem einen reimwort schliesst und der folgende abschnitt mit dem zugehörigen reimwort beginnt, oder dass im dialog die beiden reimwörter auf verschiedene personen verteilt werden (stichreim).

Vgl. K. Stahl, Die Reimbrechung bei Hartman von Aue. Rostock 1888. — O. Glöde, Die Reimbrechung in Gotfrids Tristan. Germ. 33, 357.

§ 142.

Enjambement ist sowol in der strophischen als in der stichischen dichtung üblich, oft greift in den für epischen vortrag bestimmten gedichten die satzconstruction von einer strophe in die andere über, so dass die strophenform nur noch für das auge besteht, z. b. im Nibelungenlied

Kriemhilt do senden began 697 [4]
Nach Hagenen von Tronege 698 [1].
du solt noch hinte kiesen wie diu eigendiuwe din 828 [4]
Ze hove ge vor recken in Burgonden lant 829 [1]

In der lyrik ist strophenenjambement namentlich für die leiche charakteristisch. Aber auch in der reimpaardichtung ist versenjambement sehr verbreitet; das versende fällt sogar zwischen eng sich zusammenschliessende satzglieder wie z. b.

ùnd daz mích daz méistè
dùnket, die übelen géistè *Erec* 5194.
er gewàn ir ábe die béstèn
stéte ùnd die véstèn *Greg.* 913.
dùrch den lúft von ìm er bánt
den hélm und fùort in ìn der hánt *Parz.* 256, 7 u. s. w.

Vgl. M. Borhek, Über strophen- und versenjambement im mhd. Greifswald 1890.

6) Akrostichon.

§ 143.

Eine rein äusserliche spielerei ist das akrostichon, das Otfrid in die deutsche literatur eingeführt hat (§ 34 anm. 2). Auch in der klassischen periode ist zuweilen von ihm gebrauch gemacht worden, vgl. die worte in St. Ulrichs leben (ed. Schmeller) v. 1574 ff.:

swer wizzen welle sinen namen,
der sol setzen zesamen
an dem ersten blate die buochstaben,
die die roten varwe haben.

Besondere vorliebe für akrosticha hatte Rudolf von Ems; z. b. beginnt sein Alexander mit 7 vierzeiligen strophen, deren anfangsbuchstaben den namen *Ruodolf* ergeben; die anfangsbuchstaben der abschnitte des gedichts ergeben namen, die auf den inhalt bezug haben (*Olimpias*, *Aristotiles*, *Mazedonie* u. a.).

C) Die Metrik des ausgehenden Mittelalters.

§ 144.

Für die nachklassische periode mhd. poesie, für den versbau des ausgehenden Mittelalters (von c. 1300 bis 1600), ist das auftreten dreihebiger verse charakteristisch und die (allerdings selten geübte) kreuzweise, nicht paarweise reimbindung der verse unstrophischer dichtungen (ab ab... neben aa bb...); z. b. Rosenblüt bei Liliencron Volksl. 1, 428 ff. Es ist möglich, dass die alten stumpfen verse (§ 48), welche in

der klassischen zeit verpönt waren, wieder aufgenommen wurden, es ist aber wahrscheinlicher, dass sprachliche veränderungen neue dreihebige, stumpfe verse erzeugt haben. Sie finden sich bei bairisch-österreichischen dichtern vereinzelt schon früher, häufiger seit c. 1300 unter die vollen verse zerstreut, z. b. in Ottokars Reimchronik v. 94302—11:

der kűnec òb dem tíschè
wíltpræt ùnde víschè,
daz schœ́nste ùnd daz béstè,
dàz er vór im wéstè,
mìt sin sélbes hánt
für sìnen vétern sánt
úf dèn gedíngèn,
dáz er in wòlde bríngèn,
damít, als màn noch túot,
von bœ́sem ùnd von àrgem múot.

Vergleiche:

Seifrid Helbling hrsg. von J. Seemüller. Halle 1886.

Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie, hrsg. von F. Kummer. Wien 1880.

Nicolaus von Jeroschin hrsg. von F. Pfeiffer. Stuttgart 1856.

Hugo von Montfort hrsg. von J. E. Wackernell. Innsbruck 1881.

Seb. Brants Narrenschiff hrsg. von F. Zarncke. Leipzig 1854.

M. Herrmann, Stichreim und dreireim bei Hans Sachs und andern dramatikern des 15. und 16. Jahrh. in Hans Sachs-Forschungen (1894, s. 407 ff.)

M. Rachel, Reimbrechung und Dreireim im drama des Hans Sachs. Progr. Freiburg 1870.

W. Sommer, Die Metrik des Hans Sachs. Halle 1882.

K. Helm, Die Rhythmik der kurzen Reimpaare des 16. Jahrh. Karlsruhe 1895.

H. Stekker, Der Versbau im nd. Narrenschiff. Progr. Schwerin 1893.

H. Seltz, Der Versbau im Reinke Vos. Rostock 1890.

§ 144.

Dieser zustand bleibt bis ins 15. jh. (bei Hermann von Sachsenheim u. a.). Zu ende desselben bilden die dreihebig stumpfen verse eine selbständige gattung. Aus lauter dreihebig stumpfen versen besteht das gedicht eines Joseph (Ein nachahmer Hermanns von Sachsenheim, hrsg. von A. Hofmann, Marburg 1893), der selbst sagt (v. 36 ff.):

helffent mir
diss ticht mit rymen bloss
nach rechter zal und mass
und silben sechsen stuntz
usztailen by der untz,
wie sich zum besten schickt.

Hans Sachs u. a. dichter des 16. jh. verwenden gleichfalls diese dreihebigen verse als selbständige form neben den vierhebigen, z. b. bei Hans Sachs (Fabeln und Schwänke, hrsg. von E. Goetze 1, 181. 441):

Dreihebig:

Augústus der grò̀s káiser,
Ein gewáltìger ráiser,
Als der kám àus der schlácht,
Wart ìm ein vógel prácht,
Der kùnt den káiser grűesen,
Mit wórten fèin durch sűesen. . . .
Zu Róm ein schúester wàs,
Den die ármùet besás,
Der wolt gélt ûber kúmen,
Het sích auch ùnter númen,
Er wólt ein jùngen ráppen,
Doch grób gleich èinem dráppen
Réden und grűesen lèren. . . .
Als der káisèr rit áus,
Kàm vür des schúesters háus,
Da spràch der rápp durchsűeset:
Káiser du sèy gegrűeset!
Der káiser spràch: im sál
Da háimen über ál . . .

Vierhebig:

Weil nòch auf érden ging Crístùs
Vnd auch mít im wàndert Pétrùs,
Ains tàgs aus eim dórff mít im gìng,
Pey ainer wégscheid Pètrus ánfing:
‚O hèrre gót vnd máister mèin,
Mich wúndert sèr der gűete dèin,
Weil dù doch gót alméchtig pìst,
Lèst es doch gén zw àller frìst
In àller wélt gleich wìe es gét,
Wie Hábacuck sàgt, dèr prophét:
Frèffel vnd gewált gèt für récht
Der góttlos überfòrteilt schlécht

Mit schálckhèit den grèchten vnd frúmen
Auch kàn kein récht zu énde kùmen u. s. w.

Der männliche reim herrscht zu ausgang des Mittelalters entschieden vor. Noch bei Seb. Brant, Hans Sachs, Fischart u. a. ist bei weitem die überwiegende mehrzahl der reime männlich. Erasmus Alberus (1550) nennt nur infinitive als weibliche versschlüsse, und es finden sich zahlreiche gedichte, welche ganz in männlichen reimen abgefasst sind: dahin gehören z. b. die Nachtigal 1567 (abgedruckt in Lessings Beiträgen zur Geschichte und Literatur bei Muncker XI, 400 ff.), Barth. Ringwaldts Lehrgedichte (Goedeke, Elf bücher d. dicht. s. 132 ff.) u. a.

§ 145.

Die dipodische messung des verses ist auch im 14., 15. und 16. jh. in geltung geblieben, nur ist

1) infolge der vocaldehnung die silbenverschleifung oder auflösung in abgang gekommen,
2) synkope der senkung weiter eingeschränkt worden und infolge dieser beiden momente
3) der versschluss $\perp \times$ zum herrschenden, $\perp \smile$ zum selteneren geworden.

Das resultat dieser veränderungen war eine gleichmässigere silbenzahl der einzelnen verse. Nicht etwa so, dass im 14. 15. jh. die silben gezählt worden wären. Wir haben vielmehr ein ausdrückliches zeugniss dafür, dass dies nicht geschehen ist, dass die silbenzahl noch mit ziemlicher freiheit behandelt wurde. Im anfang des 14. jh. sagt Nicolaus von Jeroschin in seiner Reimchronik v. 247-253:

die lenge helt der silben zal.
dar under man ouch merken sal,
daz vumf silben sin zu kurz,
zene han zu langen schurz:
zwischen den zwen endin
rimen die behendin,
di buchir pflegin tichtin.

und ebendas. 294-96:

ouch ich diss getichtis rim
uf di zal der silben zune,
sechse, sibene, achte, nune.

Die verse sind noch ganz in übereinstimmung mit den regeln des 13. jh. Zum princip des deutschen versbaues ward die silbenzählung erst im zeitalter des M. Opitz erhoben. Auch im 16. jh. hatten die verse noch keine feste silbenzahl. Nachdem aber die stumpfen verse ausgeschieden waren (§ 144), ist ein ungefähres gleichmass der verse zu einer allgemeinen forderung geworden. Es kam darin zum ausdruck, dass man insgemein für männlich reimende verse 8, für weiblich reimende verse 9 silben verlangte, aber keiner der dichter hat diese zahlen streng eingehalten. Manche störungen sind zwar auf verderbnisse der drucker zurückzuführen. In dem a. 1534 erschienenen Deutschen Cicero hören wir die klage, »*dass in reimen überig oder zu wenig vocal auch ander buchstaben gedruckt, dardurch die wörter, auch die zal der achtsylbeten reimen verendert*«.

Schon 1497 hatte Augustin von Hamersteten (Jacobs und Ukert, Beiträge zur älteren Litteratur 1837 bd. 2, 312 ff.) sieben bis acht silben für das richtige ausgegeben:

Was der Teychner hat gesetzt,
Das ist gut und unverletzt
In syben und auch in acht
Der sylleb zal wol gemacht.

und dem Konrad von Würzburg vorgeworfen, dass er und seinesgleichen der silbenzahl wenig achte. Erasmus Alberus schreibt im vorwort zu seinen 1550 erschienenen Fabeln (Neudruck von Braune, Halle 1892, s. 4): »*Auch habe ich eim jeglichen vers 8 sylben gegeben, on wo ein infinitivus am ende gefellt, der bringet mit sich ein überige silbe*« und 1592 sagt Adam Puschmann: »*Ich habe bey vielen Gelehrten Leuten auch an Hans Sachses Composition der deutschen Versen gesehen, das sie gemeiniglich zu stumpfen Versen oder Reymen 8 Sylben, und zu den klingenden Versen 9 Sylben gebrauchen; bey solcher Anzahl der Sylben ich es meiner Einfalt nach verbleiben lasse*«.

§ 146.

Die verse haben regelmässig vier hebungen, bei weiblichem reim meist 9, bei männlichem reim meist 8 silben, aber verse

von 6, 7 silben sind ebenso geläufig als solche von 10. Es sind noch immer dieselben schwankungen vorhanden wie in der zeit Jeroschins (§ 145), z. b. bei Seb. Brant 17, 14 ff.:

Die ríchen làdt man zù dem tísch
Und brìngt in wíltpret, vògel, físch
Und tùt on énd mit ìn hofíeren,
Diewìle der árm stat vòr der tűren.

und bei Murner, Narrenbeschwörung 3, 59 ff.:

Wìr undt ér sindt gschwìster kíndt,
dann sỳner gschríft wir méister sìndt,
sò er óft ist ùnser knécht;
als dàs wir wéndt, ist mìt im schlécht ....
wir sòlten die vnwỳsen léren,
das ìrrendt schäflin wíder kèren
zùo des réchten hìrten stáll:
so bríngen wìrs den wólffen àll,
von gòtt dem tűfel ìn syn hús;
was wìl zuo létzt doch wèrden drús?
Ich wólt wer vns beuélhen wòlt
syn sél, das èr ouch sélber sòlt
darzúo lùogen òfft und díck.
Die tűfel sìndt vns yètz zuo gschíckt,
das dér fürwàr éinfeltig ìst,
dem dùrch min lér ein sèl entwíscht.

Er bindet auch einen 7-silbig männlichen mit einen 9-silbig männlichen vers:

dèren fründtelìchster grúoss
ist állzeit àller hèyligen búoss *Narrenbeschw.* 6, 32 u. a.

§ 147.

Die natürliche betonung der wörter ist stets festgehalten. Nirgends tritt die zählung der silben beherrschend auf. Die kurzen reimpaare eines Hans Sachs, gegen welche man den tadel einer widersinnigen behandlung des wortaccents erhebt, kommen allein zu ihrem recht, wenn man sie an ihre geschichtliche voraussetzung, an die mhd. reimpaare anknüpft. Sie sind genau ebenso zu lesen: synkope der senkung und mehrsilbigkeit der senkung sind immer noch üblich, aber in der regel nicht an mehreren versstellen zugleich, da der umfang der

verse gleichmässiger geworden ist; vgl. z. b. aus Hans Sachs' Schwänken (hrsg. von E. Götze 2, 478):

Vor ètling járen sich zv́ trùeg,
Dás man nach èinem Dűrken zùeg
In dem wíntèr der lánczknecht hàuffen
Im Úngerlànd lies wìder láwffen
Her áuffer ìn das dèwtsche lánd.
Máncher hèt weder gèlt noch pfánd,
Wìe es den íst der lànczknecht sít.
Wèil sie háben so spàrens nít,
Dén müessens làuffen àuf der gárt,
Vbel éssen vnd lìegen hárt.
Áus den ein lànczknecht gen Pássaw kàm
An dem róssen sùntàg mit nám
In ein műnch klòster mòrgens frẃ,
Der sách wie àldag gíngen zẅ
Der pèicht die júngen vnd die álten ...
Zw pèwt níchs, den ein èlent háwt ...
Thw dich áuf, èrtrich, vnd verschlíck ...
Thue dich áuf vnd verschlíck den hèrben ...
Der műnich spràch: Hèb dich hináus ...
Petrèwgst áll die sich dèin erpármen ...
Zu dèinem klóster vnd góczhàus u. s. w.

Fischart, Das glückhafft Schiff von Zürich v. 197 ff.:

O hèller tág, o lìebe sónn!
Spràchen sie, nú dein schéin vns gònn,
Zéig vns dein lìechtes ròtes háupt,
Dès uns hást dise nàcht beráubt,
Geh àuf mit fréuden vns zu héyl,
Das wìr volbríngen vnser théyl!
Hált bey vns hèut mit dèinem schéin,
Làss dir kein wólck hínderlich sèin,
Zünd durch dein líecht den wég vns hèut
Auf Strásburg, wèlches noch ìst sehr wéit.
Dann dú ouch würst durch dìse gschícht
Noch berűmpt, wò man dàvon sprícht.
Wolàn dein vórtrab, mórgenrȍt,
Zèigt, das bey vns wilt hàlten stát:
Wàn wir dein hítzstich hèut empfínden,
Wóllen wìr dein bèystand verkúnden.

§ 148.

Seit Opitz verfielen die reimpaare der tiefsten verachtung und verschwanden aus der kunstdichtung, blieben aber dem volke fortdauernd geläufig. Man belegte sie im 17. jh. mit dem früher den leoninischen hexameter bezeichnenden namen Knüttel- oder Knüppel- oder Klüppelverse, und verstand darunter *versus inculti, versus rhopalici.* Joh. Lauremberg verwendete sie noch in seinen Niederdeutschen Scherzgedichten (1652), aber Andr. Gryphius verspottete sie in seinem Peter Squenz (1663). In ununterbrochener tradition blieben sie für darstellungen des niedrigkomischen, burlesken und satirischen. Canitz (1677) nahm sie auf und Wernicke; Gottsched und Breitinger haben sie in ihrer Poetik (1737. 1740) auch für höhere zwecke empfohlen, Wieland schrieb in ihnen seinen Gandalin, durch ihn und Herder angeregt, übernahm den knittelvers Goethe, ihm folgte Schiller und im 19. jh. gehört er zu den beliebtesten formen. Doch wird er freier gehandhabt als im 16. jh. Die zahl der hebungen ist nicht auf drei oder vier festgelegt; häufig wird der vers auf 5 oder 6 hebungen erweitert. Der vers hat also seit Otfried ein ununterbrochenes dasein und hat sich als ächte deutsche form in den verschiedensten zeitaltern bewährt.

Vgl. O. Flohr, Geschichte des Knittelverses vom 17. Jahrh. bis zur jugend Goethes. Berlin 1893.

Dritter Abschnitt.

Neuhochdeutsche Metrik.

Cap. I. Begründung einer neuen Technik.

§ 149.

Die altüberlieferte rhythmik, wie sie im vorausgehenden abschnitt dargestellt worden ist, wurde seit dem anfang des 17. jh. verlassen. Es traten an ihre stelle ausländische formen, welche bis auf den heutigen tag neben den einheimischen üblich geblieben sind. Die ursachen der versreform sind hauptsächlich folgende:

1) die im zeitalter der renaissance gepflegte beschäftigung mit den werken und kunstformen des klassischen Altertums, woraus sich eine das volksmässige und einheimische verachtende gelehrtenpoesie entwickelte.

2) die einwirkung der italienischen, französischen und holländischen poetik und poesie, welche schon früher als die deutsche den principien der klassischen dichtkunst gemäss umgestaltet worden waren.

3) der aufschwung der musik (oper und oratorium), der namentlich für die entwicklung der lyrischen strophen von so grundlegender bedeutung geworden ist, dass eine geschichtliche entwicklung derselben nur im zusammenhang der musikgeschichte gegeben werden könnte.

4) die mit der deutschen sprache seit dem 14. jh. vorgegangene veränderung, dass eine, durch Luthers Bibelübersetzung mächtig geförderte, neuhochdeutsche schriftsprache sich festzusetzen begonnen hatte. Der hier in betracht kommende umschwung besteht darin, dass der schwerpunkt sprachlicher und literarischer entwicklung nach Ostmitteldeutschland verschoben wurde, nicht mehr oberdeutsche

sondern ostmitteldeutsche sprachformen massgebend und strengere anforderungen an gleichmässigkeit und deutlichkeit der sprachformen gestellt wurden. Die ausgestaltung der neuhochdeutschen schriftsprache unter ostmitteldeutscher führung bildet für die umgestaltung der metrischen formen eine ausserordentlich wichtige voraussetzung, namentlich ist die strenge durchführung grammatischer vollformen (*liebe* statt *lieb*, *sonne* statt *sonn* etc.) von einschneidender bedeutung geworden.

Vergleiche:

J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg 1893.
O. Schmeckebier, Deutsche Verslehre. Berlin 1886.
E. Höpfner, Reformbestrebungen auf dem gebiete der deutschen dichtung des 16. und 17. jahrh. Berlin 1866.
H. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884.
F. Spina, Der Vers in den Dramen des A. Gryphius. Progr. Braunau 1895.
R. Hamel, Klopstockstudien. Rostock 1879 ff.
E. Belling, Die Metrik Lessings. Berlin 1887.
Derselbe, Die Metrik Schillers. Breslau 1883. Dazu: A. Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.
Derselbe, Beiträge zur Metrik Goethes. Progrr. von Bromberg 1884 ff. Dazu: Goethe-Jahrb. 1, 119. IV, 3. VI, 179.
D. Sanders, Abriss der deutschen Silbenmessung und Verskunst. Berlin 1881.
R. Assmus, Die äussere form nhd. dichtkunst. Leipzig 1882.
S. Mehring, Deutsche Verslehre. Leipzig 1891 (Reclam).
E. Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Progr. Crefeld 1883.
K. E. Reinle, Zur Metrik der schweizerischen Volks- und Kinderreime. Basel 1894.
H. Bohm, Zur deutschen Metrik. Progrr. von Berlin 1890 ff.
R. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Jena 1877.
E. Brücke, Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. Wien 1871.
W. Reichel, Von der deutschen betonung. Jena 1888.

§ 150.

Die neue bewegung begann in den 30er jahren des 16. jh. gestalt zu gewinnen. Paul Rebhun hat den ersten stoss gegen den altdeutschen reimvers geführt und mit bedacht die jamben und trochäen der antiken dichter nachgebildet. Er stellte das programm auf, dass man auch im Deutschen

mancherlei verse anwenden könne »*nach der Lateiner art, die sie hatten in metris trochaicis et jambicis, welchen die deutschen reim etzlicher mass gemäss sind*« (vgl. Bibl. des lit. Ver. 49, 182 ff.). Seine anregung fiel auf unvorbereiteten boden und drang nicht in weitere als ihm persönlich nahstehende kreise. Wie fest die alte kunst dem volk in den fingern sass, geht daraus hervor, dass, als zu Worms des Rebhun Susanna nachgedruckt ward, die jamben und trochäen in die herrschenden knittelverse umgeschrieben wurden.

1555 machte Conr. Gesner versuche, den hexameter nachzubilden, und Joh. Fischart tat es ihm (1575) mit gleich entschiedenem misserfolg nach.

Doch war die klassicistische richtung schon so einflussreich geworden, dass im jahr 1578 Joh. Clajus in seiner Grammatica Germanicae linguae die antiken versformen als für die deutsche kunst allein gültige so definiren konnte: *Versus non quantitate sed numero syllabarum mensurantur, sic tamen ut ἄρσις et θέσις observetur, iuxta quem pedes censentur aut Jambi aut Trochaei et carmen fit vel jambicum vel trochaicum... Binis enim syllabis fit dimensio, quarum prior deprimitur, altera eleuatur in carmine jambico: in trochaico vero prior elevatur, posterior deprimitur:*

ăch gŏtt lăss dīchs ĕrbārmĕn ...
īm gĕsētzĕ stēht gĕschrīebĕn ...

Der gekrönte poet Seb. Hornmolt hat die psalmen in deutscher sprache nach lateinischen versregeln zugerichtet. Sie sind 1604 im druck erschienen. In der vorrede spricht er von seiner »*vor 9 jahren ungefährlich gemachten prob von newer vngewohnlicher art der lateinischen reimen gantzer vnd subtiler Jamborum*«, er habe in seinem psalter »*auff eine newe, besondere art vnd manier lauter reine vnd klare Jambi, mit abgeteilten kurtzen vnd langen syllaben, zu gleichen stellen, sovil immer müglich gewesen in gewisse vers zu end gereimet, wolklingend verfasst*«.

Vgl. ferner E. Martin, Verse in antiken massen zur Zeit von Opitz Auftreten. Vierteljahrschr. f. Litgesch. 1, 98. — R. v. Liliencron, Die chorgesänge des lateinisch-deutschen schuldramas im XVI. jahrh. Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 6, 309.

§ 151.

So aussichtslos zunächst diese antikisirende tendenz war, so erfolgreich trat eine romanisirende richtung auf den plan, welche die französische versmessung in Deutschland einbürgern wollte. Ambrosius Lobwasser veröffentlichte 1573 eine deutsche übersetzung der französischen psalmen des Marot mit ihren französischen melodien, die den übersetzer zwangen, sich streng an seine textvorlage zu halten. Lobwasser hatte die psalmen »*mit ihren gesetzen in so viel versus, jede vers aber in so viel sylben als die im Frantzösischen seind, nach art ihrer reimen in das Deutsch gleich wie zwingen müssen*«: so erschienen hier zum ersten mal deutsche alexandriner und deutsche vers communs nach französischen regeln gebaut, d. h. mit einer festen cäsur, mit silbenzählung, mit freier betonung der wörter, wie die prosa sie zeigte, mit hebungen und senkungen, je nach bedarf.

Mit Lobwasser war Paulus Melissus zusammengetroffen; seine Psalmenübersetzung war schon 1572 erschienen mit den worten auf dem Titelblatt: *Teutische gesangsreymen, nach Frantzösischer melodeyen vnt sylbenart.* Er wagte bereits mit geschick den alexandriner in der aus Italien über Frankreich nach Deutschland sich schnell verbreitenden sonettform zu verwenden.

Es folgten übersetzungen aus dem französischen. Die wichtigste ist die des Tob. Hübner (1619), der mit vorliebe den alexandriner verwendete und zwar in vierzeiligen strophen, in denen die ersten beiden verse weiblich, die letzten beiden männlich gereimt waren, 1622 die vorzüge der französischen metrik erörterte und den alexandriner genauer definirte.

Aber erst mit Georg Rudolf Weckherlin war der sieg der französischen richtung entschieden. Seine verse, namentlich seine alexandriner sind genau nach französischer weise gebaut, vgl. z. b. aus dem 1616 erschienenen Triumf (ed. H. Fischer I, 24):

Wir kómmen nícht hiehér uns sélbsten víl zu rühmen,
Óder durch frémbde sprách die wárheit zú verblúmen,
Als ób wir kámen iétz aus éinem énd der wélt,
Óder wíderbelébt vom Elýsíschen féld.

Nein Téufel séind wir nícht, noch rísen, noch hálbgötter,
Noch hélden, noch wíld-léut, noch únsers lánds verspötter:
Das bekánt Téutsche Reích ist únser váterlánd,
Wir seind Téutsch vón gebúrt von stámen hértz und hánd.

Weckherlin war von der angemessenheit dieser technik aufs lebhafteste überzeugt, denn er sagt noch 1641 (ed. H. Fischer I, 293): *Die zwaite, vierte, sechste, achte etc. syllaben allzeit lang, und also die verse aus lauter spondæen oder Jamben zu machen, erachte ich (erwegend einer jeden sprach eygenschaft) nicht so bequem in andern als in der engelländischen und niderländischen sprachen. Jedoch wer es auch in der Teutschen halten will und zierlich fortbringen kann, der mag es thun und gelobet werden. Doch wünsche ich, dass er nicht zugleich die sprach den frembden schwer und unangenehm mache: Viel weniger auch viel schöne und insonderheit die vielsyllabige und zusamen vereinigte wort von einander abschaide oder jämerlich zusamen quetsche oder gar verbanne und also dem so lieblich fallenden und gantz künstlichen abbruch in der mitten der langen versen sein merckliches wert vielleicht gar benehme.*

In diesen worten lag eine in hohem grad berechtigte und zutreffende kritik der bestrebungen desjenigen poetikers, der am erfolgreichsten dem deutschen versbau neue bahnen gewiesen, aber auch am empfindlichsten unsere deutsche dichtersprache vergewaltigt hat: Martin Opitz. Erst 100 jahre nach ihm ist der standpunkt Weckherlins wieder gewonnen worden.

Über die metrik R. Weckherlins vgl. H. Fischer in der ausgabe der gedichte bd. 2, s. 511 ff.

§ 152.

Martin Opitz hatte gleichfalls mit französischer verstechnik begonnen. Die dokumente hiefür liegen in seinem *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae* (1617) vor. Hier spricht er von seinen *Germanici Gallico more efficti versiculi* in der meinung, er sei damit der erste gewesen: *primum itaque illud versuum genus temptavi quod Alexandrinum Gallis dicitur*:

O Fortún, ó Fortún stieffmutter áller fréwden,
Anféinderín der lúst, erwéckerín der nóth,
Du tódtes lében, já, du lebéndíger tódt,
Durch wélcher grímm sich mús manch tréwes hértze schéiden.

Bald danach lernte aber Opitz die holländische poesie kennen, von ihr sagt er, dass sie der seinen mutter sei. An ihr ist ihm ein neues ideal deutscher verskunst aufgegangen. Er bekämpft jetzt mit energie die französirende verstechnik eines Weckherlin und stellt die holländische technik als massgebend für die deutsche dichtung auf in dem büchlein, das ihm den namen eines vaters der neueren deutschen dichtkunst eingetragen hat: Martini Opitii *Buch von der Deutschen Poeterey, in welchem alle ihre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet vnd mit exempeln ausgeführet wird* (Breslau 1624). Das schriftchen, rasch hingeworfen, enthält einige dem verfasser als besonders belangreich erscheinende hauptsätze der deutschen poetik, die aus den damals verbreiteten handbüchern der renaissancepoeten entlehnt, aber mit geschick zu einem wirkungsvollen manifest zusammengestellt sind.

Vgl. Martin Opitzens Aristarchus und Buch von der deutschen Poeterey hrsg. von G. Witkowski. Leipzig 1888. Ferner Euphorion 2, 57 ff.

§ 153.

Die hier vorzugsweise in betracht kommende stelle aus Cap. VII der Poeterey lautet:

Nachmals ist auch ein jeder vers entweder ein jambicus oder trochaicus; nicht zwar, dass wir auf art der Griechen vnd Lateiner eine gewisse grösse der silben können in acht nemen, sondern das wir aus den accenten vnd dem tone erkennen, welche sylbe hoch vnd welche niedrig gesetzt werden soll. Ein jambus ist dieser:

Erhalt uns herr bey deinem wort.

Der folgende ein trocheus:

Mitten wir im leben sind.

Dann in dem ersten verse die erste sylbe niedrig, die andere hoch, die dritte niedrig, die vierde hoch vnd so fortan, in dem andern verse die erste sylbe hoch, die andere niedrig, die dritte hoch etc. ausgesprochen werden. Wiewol nun meines wissens noch niemand, ich auch vor der zeit selber nicht, dieses genawe in acht genommen, scheinet es doch so hoch von nöthen zue sein, als hoch von nöthen ist, das die Lateiner

nach den quantitatibus oder grössen der sylben ihre verse richten und regulieren. Denn es gar einen übelen klang hat:

Venús die hát Junó nit vérmocht zú obsiegen,

weil Venus *und* Juno *jambische*, vermocht *ein trocheisch wort sein soll;* obsiegen *aber, weil die erste sylbe hoch, die andern zwo niedrig sein, hat eben den thon, welchen bey den Lateinern der dactylus hat, der sich zueweilen (denn er gleichwol auch kan geduldet werden, wenn er mit unterscheide gesatzt wird) in unsere sprache, wann man dem gesetze der reimen keine gewalt thun will, so wenig zwingen lesst, als* castitas, pulchritudo *und dergleichen in die Lateinischen hexametros vnnd pentametros zue bringen sind. Wiewol die Frantzosen vnd andere, in den eigentlichen namen sonderlich, die accente so genawe nicht in acht nemen.*

Diese polemik gegen die französische technik ist das ergebnis der von Opitz übernommenen holländischen versregel: regelmässiger wechsel von hebung und senkung unter wahrung der übereinstimmung von wortaccent und versaccent. In seiner Psalmenübersetzung (ausg. von 1690 s. 9) tadelt er ausdrücklich die mangelhaftigkeit des französischen alexandriners eines Lobwasser und Melissus: denen »*damals jetzige manier poetisch zu schreiben und den ton der syllaben in acht zu nehmen unbekannt gewesen*«. Schon im jahr 1625 hatte Tobias Hübner an A. Buchner geschrieben: *versum germanicum nisi ex puris jambis constet, fastidire incipio et propterea in accentu et tono Gallos ipsos aut ad imitationem invitari aut superari posse expertus sum hactenus.*

Das war, wie Opitz mit recht hervorhebt, in Deutschland etwas ganz neues. Nach den erfolglosen versuchen des 16. jh., die antiken verse einzuführen, konnte nunmehr auch die französirende richtung als abgetan betrachtet werden und siegreich wurde das holländische versprincip durch Opitz in Deutschland zur herrschaft gebracht.

Vgl. das verzeichniss der in Opitzischem sinn geschriebenen Lehrbücher bei Goedeke, Grundr. III², 19 ff. Ferner R. Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886.

Die folge war, dass Opitz wie einer neuen versrhythmik so auch neuen vers- und strophengebilden (und zwar auch ihnen

zunächst aus holländischen quellen) den alexandrinern, vers communs, sonetten, quatrains, pindarischen, sapphischen u. a. antiken strophen bei uns eingang verschaffte und so die alten einheimischen formen bei seite drängte.

Anm. Regelmässigen wechsel zwischen hebung und senkung durchzuführen, erleichterte Opitz durch einführung des apostroph und das verbot des hiatus, das vielfach bis ins 18. 19. jahrh. theoretisch aufrecht erhalten, praktisch aber nicht streng beobachtet worden ist. Vgl. W. Scherer, Kl. Schr. 2, 375; K. Burdach in den Forschungen zur deutsch. Philol. s. 291.

§ 154.

Beschränkte sich Opitz zunächst lediglich auf jamben und trochäen, so wurden bald von den poetikern des 17. jh. auch daktylen verlangt: sie waren nur dadurch möglich, dass man den unterschied zwischen nebentonigen und unbetonten silben völlig ausser acht liess, oder wo man daran anstoss nahm, auf wörter wie *einschenken*, *grossvater* verzicht leistete und eine bedenkliche verarmung unserer dichtersprache herbeiführte.

Indem man sich an den der deutschen metrik an sich durchaus fremden begriff von einheitlich bestimmten versfüssen gewöhnte, ahmte man im 17. jh. nach und nach auch amphibrachen (⏑ ´ ⏑), anapäste (⏑ ⏑ ´), cretici (´ ⏑ ´) und überhaupt das ganze heer der altgriechischen bloss für quantitirend, nicht für accentuirend gemessene verse passenden metra nach.

Denn das waren die consequenzen der Opitzischen versreform:

1) die freie deutsche auftaktbildung musste aufhören, wenn in einem und demselben gedicht nur eines von beiden, jamben oder trochäen, zugelassen wurden.
2) synkope der senkung und mehrsilbigkeit der senkung waren nicht mehr gestattet.
3) die alten dipodien waren verbannt: das war das wesentlichste. Es gab nur noch zwei abstufungen der versbetonung: betonte und unbetonte silben; es gab nur noch rhythmische hauptaccente: der einheimische dipodische versbau wurde durch den antiken monopodischen versbau ersetzt.

§ 155.

Von unbedeutenderen modificationen und befehdungen abgesehen herrschte das Opitzische versprincip (*versus Opitiani*) bis auf die zeit der Schweizer kritiker. Brockes erklärt 1725, die metra der silbenzählenden franzosen hätten vor der sauberen reimart unseres Hans Sachsen nicht das geringste voraus. Aber erst Breitinger hat das verdienst, in seiner Critischen Dichtkunst 1740 (II, 440 ff.) das gesetz von dem regelmässigen wechsel zwischen hebung und senkung als schädigend und die abkehr vom Opitzischen princip als dringend erforderlich erwiesen zu haben. Er sagt: *man thäte besser, so man die regel, die befiehlt die hohen und tiefen accente beständig mit einander abwechseln zu lassen, fahren liesse.* Er empfiehlt den kurzen achtsilbigen vers unserer voreltern vor Opitz zeiten: *man gebe ihm in der aussprache seinen natürlichen laut und sage, ob er nicht musikalisch sei und das um so mehr als er durch die beständige abwechselung der füsse den ekel der homophonie vermeidet.* Dieser altdeutsche vers komme mit dem versbau der Franzosen und Italiener überein: so wünscht Breitinger, dass in der deutschen metrik die bestrebungen eines G. R. Weckherlin wieder aufgenommen und die Opitzens verläugnet würden. Herder trat später ausdrücklich für Weckherlin ein, der seine verse dem sinne nach declamirt, nicht schulmässig skandirt habe: *Er that was die poesievollsten nationen noch thun und wovon sich die wirkung jedem ohr ergiebet: nemlich, der vers bekommt dadurch physiognomie und leben, es wird eine wortfolge, wie der geist des gedichts und der strophe sie gleichsam forthaucht. ... Dazu kommt, dass, wie schon Weckherlin selbst anführt, die deutsche sprache im besitz und gebrauch aller ihrer schönen, vielsylbigen und zusammengesetzten worte bleibt, die zerfetzt und zerschnitten, zusammengedrungen oder aufgeopfert werden müssen, wenn das mühlengeklapper des rhythmus erstes und hauptgesetz bleibet* (Suphan XV, 10 f.).

§ 156.

Diese theoretischen mahnungen würden verhallt sein, wenn nicht Klopstock in genialer weise geschaffen und gestaltet hätte, was ersehnt wurde. Die schöpfung der freien rhythmen

hat die deutsche kunst von dem Opitzischen versprincip erlöst, die durch Klopstock zum ereigniss gewordene germanisirung des antiken hexameters und die durch Herder zumeist beförderte wiederbelebung der rhythmen des volksliedes und des knittelverses haben die deutsche metrik befreit und eine fülle der formen gezeitigt, die dem dichter eine freie betätigung seines formsinnes ermöglichte.

§ 157.

Die neue metrik verfügt folglich über ein doppeltes versmass:

1) über die von Opitz eingeführten monopodien,
2) über die von Klopstock und Herder neubelebten dipodien.

Zu freiem spiel sind sie dem dichter in die hand gegeben: in ihrer vereinigung die ausdrucksfähigsten mittel deklamatorischer kunst.

§ 158.

Mit der befreiung von den engen schranken scandirender und silbenzählender Opitzischer metrik geht zusammen die im 18. jh. erfolgte befreiung vom reimzwang.

Während einerseits durch die nachahmung antiker versmasse das ungebundene aneinanderreihen von versen bei uns eingang fand, ist andrerseits — ohne zweifel gefördert durch den einfluss der romanischen poesien, welche ja nächst der griechischen und lateinischen die hauptsächlichsten vorbilder für unsere moderne dichtkunst geworden sind — doch auch das von Otfrid bis auf Opitz ausschliesslich herrschende princip der versbindung durch den reim bis auf den heutigen tag in geltung geblieben. Es wird wol auch bleiben trotz allen versuchen, welche in verschiedenen zeiten zu seiner gänzlichen verbannung gemacht worden sind.

Die Opitzianer des 17. jahrhunderts hatten sich des reims sogar auch in solchen gedichten bedient, welche nach antiken versmassen gebaut waren. Nachdem aber auch in dieser frage schon das 17. jahrhundert gegen die strenge Opitzische observanz des obligaten endreims bedenken geltend

gemacht hatte, sind die Schweizer kritiker auf grund der reimlosen verse Englands mit entschiedenheit vorgegangen. Sie fanden anhänger unter den jungen aufstrebenden talenten, die sich den reimlosen antiken versmassen zugewendet hatten, aber den heftigsten gegner des reimgeklingels in Klopstock. Die einseitigkeit seines standpunkts ist durch Wieland und Herder überwunden worden: die musikalisch wirksame reimgewandtheit Wielands und danach das volkslied und der vers Hans Sachsens hat der deutschen poesie den endreim für alle zeiten gesichert, aber die künstlerische aufgabe des dichters ist entschieden gewachsen seit der erkenntniss, dass der reim nicht zu den wesentlichen merkmalen dichterischer arbeit gehöre.

Cap. II. Der Reim.

§ 159.

Der reim hat sich alle gattungen dichterischen wirkens erobert; er herrscht in der epik und lyrik wie im Mittelalter, wenn auch nicht mehr so unumschränkt; während aber das ältere deutsche drama stets gereimt war, ist in der neueren zeit das versdrama meist ohne reim.

Im gegensatz zur mhd. ist in der nhd. periode eine vorliebe für weiblichen reim zu constatiren.

Von der reimpracht der mhd. poesie sind wir zur armut herabgesunken. Statt der verschiedenen reimarten der alten zeit haben wir nur noch eine art männlichen und eine art weiblichen reims, nemlich reim zwischen betonten stammsilben mit oder ohne nachfolgende endsilbe (vgl. z. b. *mánn* : *kánn*; *finden* : *schwínden*; *lében* : *gében* und schon im 17. jh. allmählich mode werdende gleitende reime wie *schállende* : *wállende*). Im 17. und 18. jh. gestattete man sich noch reime wie *herr* : *sterblicher* (Lessing), *umher* : *ewiger*, *grazie* : *glorie* (Schiller), sie sind im 19. jh. fast ganz verschwunden. Es ist das ergebniss der modernen monopodischen versmessung und der ausgeprägt musikalischen klangwirkung, die der neuere dichter mit seinen reimen beabsichtigt, dass endsilben allein für den reim nicht mehr ausreichend sind, zweite glieder von compositis

(*morgenrot* : *tot*), ableitungssilben (*-heit*, *-keit*, *-schaft* u. s. w.) nur dann zu reimen gebraucht werden können, wenn sie nach vorausgehender unbetonter silbe einen nachdrücklichen ictus tragen (*innen* : *königinnen*).

Dagegen sind seit Goethes Westöstlichem Divan reiche reime wie *erzklang* : *herzbang*, *lauf stört* : *aufhört*, *dort war* : *wort war* und noch reichere reime beliebt, vor denen schon im 17. jh. gewarnt worden ist. Die Romantiker haben auch die reimspiele des Mittelalters (§ 74 ff.) wieder aufgenommen und ganz entschieden den weiblichen vor dem männlichen reim bevorzugt.

Der erweiterte reim ist aber den virtuosen anheimgefallen (*vorenthalten* : *ohr enthalten*) und die mhd. reimspiele haben keinen meister mehr gefunden. Die italienische form des Echo, von Opitz empfohlen und im 17. jh. häufig nachgebildet, ist auch von den Romantikern nicht graziös genug gehandhabt worden. Vgl. z. b. Wackernagel Leseb. II, 546 (c. a. 1700):

Sol ich zur Mosel ziehen,
Ein hofmann dort zu sein,
Und hier die auen fliehen,
Stimmt dein gutachten ein? *Echo* nein.

Solt ich nach hofe gehn,
Und täglich mich erfreuen, *E.* reuen.
Solt dies so schnell entstehn? *E.* elend stehn.

Auch die dem 16. jh. noch geläufige kunstform der reimbrechung spielt in der neueren zeit keine rolle mehr.

Rührender reim wird strenger gemieden als in der mhd. zeit, kommt aber immer noch vor:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen : weisen.

§ 160.

Vollkommene reinheit und genauigkeit der reime ward von Opitz aufs nachdrücklichste zum gesetz erhoben, aber nicht einmal von ihm selbst beobachtet. Überall macht sich conflict zwischen der heimatlichen mundart des dichters und dem schriftsprachlichen usus geltend. Die autoren des 17. und 18. jh. sind in dieser beziehung sehr wenig streng, noch Goethe und namentlich Schiller haben zahlreiche reime, die nur in

rheinischer oder schwäbischer dialektaussprache rein, schriftsprachlich unrein sind, daher denn Schiller sie verteidigen musste mit den worten: *für das auge braucht der reim nicht zu sein* (an W. v. Humboldt 7. sept. 1795). Erst im 19. jh. sind mit der festigung der schriftsprachlichen normen nicht bloss in der schrift, sondern auch in der deklamation die reime sorgfältiger geworden. Reime wie:

freudvoll : leidvoll, blick : zurück, grün : ziehn,
tönen : thränen : sehnen u. s. w.

d. h. reime zwischen gerundeten und ungerundeten vokalen derselben artikulationsstellung sind, weil sie in der aussprache nicht unterschieden zu werden pflegten, in der älteren zeit durchaus nicht anstössig erschienen (vgl. R. Hildebrand, Zeitschr. f. d. Unterr. 7, 153 ff.), daher im 17. und 18. jh. viel häufiger als im 19. jh., in dem auch reime zwischen vokalen verschiedener quantität (*an* : *getan*) zurücktreten.

Selbst die völlige gleichheit der consonanten wird nicht immer festgehalten:

Sprung : Trunk, neige : schmerzensreiche,
weihten : schreiten, Freude : heute.

Bei archaisirenden dichtern (wie Uhland) begegnen altdeutsche reime wie *nit* : *schritt* u. a.

In bezug auf die reimstellung gelten noch dieselben formen wie im Mittelalter, doch sind infolge der licenz reimloser verse neuerungen zu verzeichnen.

§ 161.

Assonanz nennt man eine art unvollkommener reime, in welchen die vokale reimen, die consonanten ausser acht bleiben. In der neueren zeit sind assonanzen nach spanischem vorbild eingeführt worden, z. b.

Lästig werden mir die Tänze
Und die süssen Schmeichelworte,
Und die Ritter, die so zierlich
Mich vergleichen mit der Sonne.
Heine, *Donna Clara.*

Cap. III. Betonung.

§ 162.

Für die versbetonung ist übereinstimmung mit der natürlichen satzbetonung und wortbetonung wie im Mittelalter so in der Neuzeit bindendes gesetz. Zu vershebungen sind folglich nur stammsilben geeignet; bei dipodischem versmass sind ableitungssilben und endsilben für rhythmische nebenaccente verwendbar.

In der monopodisch gebauten kunstdichtung sind ableitungs- und flexionssilben unfähig eine hebung zu tragen. Folgen dagegen zwei unbetonte silben auf einander, so erlauben sich vielfach auch noch neuere dichter auf eine derselben einen versaccent zu legen: z. b. Opitz

Mit sólchen sátzungén ...
Was Spánién von édlen díngen ...

Mit recht haben die spätern poetiker des 17. jh. derlei betonungsweisen verboten, aber sie sind immer wieder zur geltung gekommen, müssen jedoch bei monopodischem versbau als fehlerhaft bezeichnet werden. Denn das oberste und allgemeinste gesetz deutscher versmessung ist auch in der gegenwart, dass von natur unbetonte oder nebentonige silben nicht von rhythmischen hauptaccenten getroffen werden dürfen.

In der modernen dipodisch gemessenen volkstümlichen dichtung hat sich die ältere weise erhalten, z. b. in Arndts Blücherlied:

Was blásen die trompétèn? husárèn heráus!
es réitet dèr feldmárschàll in fliegèndem sáus.
er réitèt so fréudig sein mútiges pférd,
er schwíngèt so schnéidig sein blítzèndes schwért.

Vgl. F. Vogt, Von der Hebung des schwachen *-e*. Forschungen zur deutschen Philologie s. 150 ff. — E. Stolte, Metrische Studien über das deutsche volkslied. Progr. Crefeld 1883.

§ 163.

Als strengste regel gilt, dass die betonung der wörter im vers nicht der natürlichen betonung der wörter widerstreite. Seit Klopstock sind wir in der deutschen poesie die sorge los, welche das 17. jh. gequält hat, wie composita von der

beschaffenheit der folgenden: *obsiegen*, *sanftmütig*, *wolthätig*, *wahrheiten*, *erlkönig* etc. in den vers gebracht werden können. Wörter dieser art haben in der deutschen kunstdichtung die geltung einer hebung mit doppelter senkung (⏑ × ×) und werden in der volkstümlichen dichtung entweder ebenso oder als dipodien mit synkope der ersten senkung verwendet ⏑ x̊ ×, wie das genau ebenso schon in der mhd. zeit üblich gewesen war:

Siehst Váter dù den Érlkönig nìcht?
Érlkönig hàt mir ein Léids getàn.
Wóltätig ìst des Fèuers Mácht.

Die betonung der wörter hängt lediglich von ihrer stellung im satz (oder vers) und von ihrem verhältnis zu den benachbarten wörtern (dem satzrhythmus) ab, daher werden zweite glieder von compositis unbedenklich als senkungen verwendet, z. b. bei Novalis:

und stíller Schútzgeist mèiner Díchtung sèin,

Schiller:

wol mánches Fáhrzeug vom Strúdel gefásst.
und ein Édelknecht sánft und kéck.
mich páckte des Dóppelstroms wűtende Mácht.
und gehéimnisvoll űber dem kűhnen Schwímmer.

Cap. IV. Versfüsse.

§ 164.

Die durch Opitz eingeleitete neue verskunst unterscheidet sich von der der älteren perioden durch ihren monopodischen charakter, durch die aufnahme der antiken (monopodischen) versfüsse: jamben, trochäen, daktylen, anapäste. Die poetiker des 17. jh. haben energisch den standpunkt vertreten, dass diese antiken versfüsse nicht quantitirend nachgebildet werden könnten, wol aber accentuirend, d. h. dass es im deutschen unmöglich sei, lange und kurze silben so zu ordnen, dass jamben, trochäen, daktylen, anapäste entstehen. Sie haben gelehrt, dass beim deutschen jambus, trochäus, daktylus, anapäst die quantität nicht in frage komme,

dass vielmehr den längen der antiken versfüsse im deutschen betonte silben zu entsprechen hätten, den kürzen unbetonte.

⏑ — erscheint im deutschen als × ×́ (steigend),
— ⏑ » » » » ×́ × (fallend),
⏑ ⏑ — » » » » × × ×́ (steigend),
— ⏑ ⏑ » » » » ×́ × × (fallend).

§ 165.

Opitz hatte nur jamben und trochäen (× ×́ oder ×́ × d. h. zweisilbige füsse) als versmasse zugelassen, durch die poetik Buchners kamen daktylen (×́ × × d. h. dreisilbige füsse) in aufnahme und Zesen bedrohte das Opitzische versprincip dadurch, dass er vorschlug, mit zwei- und dreisilbigen füssen abzuwechseln, z. b. unter die trochäen daktylen, unter die jamben anapäste zu mischen. Er gab seinem hass gegen die fremdwörter zu liebe den daktylen den namen dattelschritt, (*δάκτυλος* dattelpalme), dem daktylischen vers den namen dattel- oder palmenreim und den daktylischen gedichten den namen dattel- oder palmenart, »weil sie, unter andern uhrsachen, alle andern reimahrten eben wie der datteln- oder palmenbaum alle andern beume übertrift«; man nannte die daktylischen verse auch hüpfende, springende oder rollende reime und die anapästischen gegenhüpfende oder gegenrollende reime.

Ausserdem fanden auch andere antike versfüsse, der amphibrachys (⏑ — ⏑), jonicus (⏑ ⏑ — ⏑ oder — — ⏑ ⏑), choliambus (⏑ — — ⏑) u. a. zum teil schon im 17. jh. bei uns eingang, ohne jemals über die bedeutung von spielereien hinauszuwachsen.

Der spondeus (— —) — das war schon den gelehrten des 17. jahrhunders klar — hat im deutschen keine entsprechung. Er könnte nur durch zwei hebungen, eine haupthebung und eine nebenhebung nachgebildet werden, da das analogon der antiken metrischen länge in unsrer metrik nichts anderes als eine hebung sein, eine deutsche senkung dagegen (eine unbetonte silbe) lediglich einer antiken metrischen kürze correspondiren kann. Nur in diesem sinne wird bei uns von spondeen (⏑̀ —́, ⏑̀ —́, d. h. ×́ ×́ oder ×́ ×́) die rede sein. Bei regelmässigem wechsel der hebungen und senkungen gilt

nur der gegensatz zwischen betonten und unbetonten silben, und das, was man gewöhnlich spondeen nennt, ist nichts anderes als hebung und senkung (d. h. trochäus), wobei es völlig gleichgültig ist, ob die senkung durch eine an sich unbetonte oder durch eine unter umständen nebentonige silbe gebildet wird.

Verse, welche aus künstlicheren antiken füssen zusammengesetzt sind, werden immer dem deutschen ohr fremdartig bleiben und sind in original deutscher dichtung niemals heimisch geworden, sind auf übersetzungen und directe nachahmungen antiker dichtungen beschränkt geblieben.

§ 166.

Wirkungsvoll können nach antiken schemata gebaute deutsche verse nur dann gelesen werden, wenn man sich von dem metrischen schema frei macht, alle abweichungen von der gewöhnlichen sprachbetonung vermeidet und sie nach deutscher versregel liest; z. b. Klopstocks »Der Zürichersee« trägt an der spitze das versschema:

— ∪ — ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — ∪ ∪
— ∪ — ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — ∪ ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪,
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut; schöner ein froh Gesicht,
Das den grossen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Es lag nicht in der absicht des dichters, dass die ode nach den vorgeschriebenen versfüssen scandirt werden solle. Das vorgeschriebene versschema gibt nur über die technische ordnung der versfüsse auskunft, nicht über die deklamatorische. Der rhythmus ist nicht bestimmt durch die antiken versfüsse, sondern durch den natürlichen rhythmus der satzglieder:

Schŏn ist, Mùtter Natúr, | deiner Erfîndung Prácht
Auf die Flúren verstrèut; | schŏner ein fròh Gesícht,
Das den gròssen Gedánken
Deiner Schŏpfung | nóch einmal dènkt.

Dasselbe gilt für den fünffüssigen jambus:

Heràus in éure Schàtten, rège Wípfel
Des álten hèilgen, díchtbelàubten Háines,
Wie ìn der Göttin stìlles Héiligtùm,
Tret ìch noch jétzt mit schàuderndèm Gefühl.

Dass der dichter diese verse dipodisch, nicht monopodisch, mit wechsel zwischen rhythmischen haupt- und nebenaccenten gesprochen wissen wollte, geht mit bestimmtheit aus den worten *mit schauderndem gefühl* hervor, denn *-dém ge-* wäre eine gegen sprache und metrum verstossende rohheit.

So auch im knittelvers z. b.

Drúm hab ich mìch der Magíe ergèben,
Ob mìr durch Géistes Kràft und Múnd,
Nicht mànch Gehéimnis würde kúnd;
Dàss ich nicht méhr mit sàuerm Schwéiss
Zu ságen bràuche, wàs ich nicht wéiss;
Dàss ich erkénne, wàs die Wélt
Im ínnerstèn zusámmenhàlt,
Schau àlle Wírkenskràft und Sámen
Ùnd thu nícht mehr in Wórten kràmen.

Dagegen ist monopodisch gemessen:

Weh! stéck ich ín dem Kérker nóch
Verflúchtes dúmpfes Máuerlóch,
Wo sélbst das líebe Hímmelslícht
Trüb durch gemálte Schéiben brícht.

Der wechsel des metrums, der übergang von dipodien zu monopodien, die verwendung von rhythmischen nebenaccenten und rhythmischen hauptaccenten hebt die dichterische wirkung in ausserordentlichem masse.

Vgl. J. Wackernell, Zeitschr. f. d. Philol. 17, 459 f. — E. Sievers, Beitr. 13, 121. — Ders., Zur Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses. Verh. der 42. Philologenversammlung zu Wien s. 370 ff.

§ 167.

Bei monopodischem versmass fallen die versicten stets auf stammsilben selbständiger wörter oder auf compositionsglieder, die nach der absicht des dichters selbständige geltung, folglich auch im vers gleichmässige hervorhebung verlangen:

Ha, wélche Wónne flíesst in díesem Blíck ·
Auf éinmal mír durch álle méine Sínnen!
Ich fühle júnges héilges Lébensglück
Néuglühend mír durch Nérv und Ádern rínnen.

oder:

Kénnst du das Lánd, wo díe Citrónen blühn,
Im dúnkeln Láub die Góldorángen glühn,
Ein sánfter Wínd vom bláuen Hímmel wéht,
Die Mýrte stíll und hóch der Lórbeer stéht.

§ 168.

Bei dipodischer messung fallen die haupticten stets auf nachdrücklich betonte stammsilben, dagegen schwächer betonte stammsilben, zweite glieder von compositis, ableitungssilben, endsilben, en- und proklitika sind nur für rhythmische nebenaccente geeignet, vgl. ausser den citirten beispielen:

Das Schwèrt ist kein Spáten, kèin Pflúg,
Wèr damit áckern wollte, wäre nicht klúg.
Es grünt uns kein Hálm, es wächst keine Sáat,
Òhne Héimat mùss der Soldát
Auf dem Érdbòden flüchtig schwärmen,
Dàrf sich an éignem Hèrd nicht wármen.
Er mùss vorbéi an der Städte Glánz,
An des Dórfleins lùstigen grünen Áuen,
Die Tráubenlèse, den Érntekrànz
Mùss er wándernd, von fèrne schäuen ...

Senkungs- und auftaktbildung ist von der altdeutschen art nicht verschieden.

Man beachte, wie verschiedenartige wirkung der dichter erzielt, je nachdem er monopodischen oder dipodischen versbau verwendet. Den umschlag beobachten wir in Schillers Glocke:

Dipodisch:

Fést gemàuert ìn der Érden,
Stèht die Fórm, aus Léhm gebrànnt.
Hèute múss die Glócke wèrden,
Frísch Gesèllen! sèyd zur Hánd.
Vòn der Stírne héiss
Rínnen mùss der Schwéiss,
Sòll das Wérk den Méister lòben,
Dòch der Ségen kòmmt von óben.

Monopodisch:

Zum Wérke, dàs wir érnst beréiten,
Gezíemt sich wóhl ein érnstes Wórt;
Wenn gúte Réden sìe begléiten,
Dann flíesst die Árbeit múnter fórt.
So lásst uns jétzt mit Fléiss betráchten,
Was dùrch die schwáche Kráft entspríngt,
Den schléchten Mánn muss màn veráchten,
Der níe bedácht, was èr vollbríngt.

Im dipodischen vers sind je zwei versfüsse zu einer rhythmischen einheit zusammengefasst unter einer stark hervortretenden hebung, welche den versfuss beginnt (fallende dipodie) oder den versfuss schliesst (steigende dipodie); fallende und steigende dipodien ordnet der dichter nach den anforderungen des metrischen grundprincips, der übereinstimmung von versaccent und satzaccent. Im monopodischen vers sind die füsse einander nicht in regelmässiger abfolge von nachdruck über- und untergeordnet, der vortrag verweilt gleichmässig auf jeder sinnvollen hebung, um den bedeutungsgehalt der versfüsse voll auf den hörer wirken zu lassen. Der dipodische rhythmus hat daher leichten, der monopodische rhythmus schweren gang; nur dieser eignet sich zum ausdruck schwerer gedankenfülle.

§ 169.

Rein dipodisch ist die volkstümliche deutsche dichtung, sei es knittelvers, sei es volkslied, sei es kirchenlied. In diesen gattungen setzt sich unmittelbar der altdeutsche versbau fort. Aber auch die kunstmässige dichtung verwendet seit Klopstock nicht mehr bloss die Opitzischen monopodien. Diese gelten zwar insgemein in den fremden versmassen als da sind jamben, trochäen, daktylen, anapäste, aber es sind diese fremden versmasse auch so verwendet worden, dass neben den hauptaccenten rhythmische nebenaccente auf die entsprechenden versfüsse gelegt wurden. In diesem fall haben wir dipodien auch bei den antiken versformen. Klopstock hat diesen sachverhalt zuerst erkannt. Er hat gesehen, dass der formsinn der deutschen dichter nicht in die antiken schemata gezwängt zu werden braucht, dass

wir es in der deutschen verstechnik nicht bloss mit einzelnen versfüssen zu tun haben, sondern mit gruppen von versfüssen, die er wortfüsse genannt hat. Was Klopstock als wortfuss bezeichnet, ist genau dasselbe was wir unter dipodie verstehen, die unterordnung eines rhythmischen nebenaccents unter einen rhythmischen hauptaccent. Klopstock hat gesagt, sein hexameter bestehe nicht aus 6 versfüssen wie der griechische, sondern aus einer schwankenden anzahl von wortfüssen; z. b. der vers

Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar

bestehe aus 4 wortfüssen:

Schrécklich erscholl
der geflúgelte
Dónnergesang
in der Héerschaar.

Die in den wortfüssen versteckten versfüsse gehen den zuhörer gar nichts an, denn er höre sie nicht; er höre nur die wortfüsse. So gefasst zerfällt auch der deutsche hexameter und der fünffüssige jambus in die elemente des einheimischen, altdeutschen verses.

Die Klopstockschen freien rhythmen, die genialste schöpfung des grossen künstlers, sind geboren aus einer ächten naturempfindung für das wesen des deutschen verses. Sie enthalten das deutsche grundmass: knittelvers, hexameter, fünffüssiger jambus sind nur in gewisse technische regeln geordnete erscheinungsformen der freien rhythmen. Goethes Harzreise im Winter z. b. besteht aus nichts anderem als aus Klopstockschen wortfüssen, d. h. aus einem dominirenden rhythmischen hauptaccent und sich angliedernden nebentonigen und unbetonten silben:

Dem Géier glèich,
Der auf schwéren Mórgenwòlken
Mit sánftem Fittig rúhend
Nach Béute schàut,
Schwébe mein Lìed. ...
Aber den éinsamen hüll
In deine Góldwòlken!
Umgib mit Wíntergrün,
Bis die Róse wìeder heránreift
Die feuchten Háare,
O Líebe, dèines Díchters!

Die wesensgleichheit von deutschen hexametern und freien rhythmen wird am deutlichsten aus Klopstocks oden. »Das wort der Deutschen« (II, 80) ist 1793 zuerst in hexametern gedruckt worden, in der ausgabe von 1798 hat es aber folgende gestalt freier rhythmen:

Hàue mir Mármor, Kűnstler,
Und gràb in den Mármor mit Góldschrìft!
Hŏre genáu und verféhle der Làute kéinen;
Denn édel ìst die Tát!

Ùnd sie geht níe durch die Vergéssenheit ùnter:
Síeger sind mèine Déutschen;
Und dóch ist ìhnen der Lòrbeer Ábscheu,
Blút und Tòd ist Gréuel dem sìegenden Déutschen!

Das sind freie rhythmen, auch wenn wir die ode in hexametern schreiben:

Haue mir Marmor, Künstler, und grab in den Marmor mit Goldschrift!
Höre genau und verfehle der Laute keinen; denn edel
Ist die Tat und sie geht nie durch die Vergessenheit unter:
Sieger sind meine Deutschen; und doch ist ihnen der Lorbeer
Abscheu, Blut und Tod ist Greuel den siegenden Deutschen!

Für den vortrag dieser hexameter halten wir die pausen genau so wie Klopstock sie in dem späteren druck durch die verszeilenschlüsse markirt hat: die hexameter bestehen aus denselben rhythmischen perioden wie die freien rhythmen. Sie bestehen nicht aus versfüssen. Sie bestehen aus versfüssen nur, so lange der dichter bei der ersten arbeit ist, die sich drängenden rhythmen zu ordnen. Sind sie geordnet, so zerschlägt der dichter die primitive form der versfüsse, arbeitet aus einer schönen folge der wortfüsse den vollen schwung seiner worte heraus und kümmert sich nicht darum, ob siebenfüssige hexameter mit unterlaufen, denn seine verse sind keine griechischen hexameter mehr. Klopstock hatte recht, wenn er des glaubens lebte, mit seinem hexameter und seinen freien rhythmen ganz deutsch geworden zu sein. Herder rühmte, mit den freien versen habe Klopstock seine gesänge ganz in die musik unserer sprache aufgelöst.

Die freien rhythmen bedeuten eine vollständige überwindung des Opitzischen versprincips und eine rückkehr zu den

principien des altdeutschen versbaus, mit dem sie nicht bloss die verwendung von rhythmischen nebenicten, sondern auch die freie auftaktbildung, synkope der senkung und mehrsilbigkeit der senkung teilen.

Man darf folglich nicht an die verse unserer von Klopstockscher kunst erfüllten klassiker die schemata der antiken versfüsse anlegen. Sie haben diese schemata gesprengt und stehen nicht mehr unter dem Opitzischen regelzwang. Sie beginnen den fünffüssigen jambus mit einem trochäus:

Nácht muss es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.

gestatten sich synkope der senkung:

Denn jede Schúld rächt sich auf Erden.

Freiheit ruft die Vernúnft, Fréiheit die wilde Begierde.

und bringen unter fünffüssigen auch sechsfüssige jamben.

Anm. Für die befreiung des deutschen rhythmus, die wir Klopstock verdanken, ist die rhythmische prosa des 18. jahrh. beachtenswert, vgl. E. Schmidt, Zeitschr. f. deutsch. Alt. 21, 203.

Vgl. A. Goldbeck-Löwe, Zur geschichte der freien verse in der deutschen dichtung. Kiel 1891. — P. Remer, Die freien rhythmen in Heinr. Heines Nordseebildern. Heidelberg 1889.

§ 170.

Im 17. jh. sind zunächst die den Franzosen und Holländern eigenen versformen in Deutschland nachgebildet worden (alexandriner, vers communs), im 18. jh. werden die versformen der Engländer und Italiener (fünffüssiger jambus, endeca-sillabo), vornehmlich aber der antike hexameter übernommen, im 19. jh. folgen spanische und orientalische versmasse.

Die steigenden zweisilbigen versfüsse (jamben) sind bevorzugt worden, die zweisilbig fallenden versfüsse (trochäen) sind nicht in gleichem mass beliebt wie die dreisilbig fallenden versfüsse (daktylen), während die dreisilbig steigenden versfüsse (anapäste) kaum eine rolle spielen.

A) Jambische Verse.

I. Der Alexandriner.

§ 171.

Der alexandriner ist ein vers von 6 zweisilbigen steigenden füssen (jamben), von 12 silben bei männlichem, von 13 silben bei weiblichem reim; nach der 6. silbe (am schluss des 3. fusses) liegt eine männlich schliessende cäsur (pause):

× ×́ . × ×́ . × ×́ || × ×́ . × ×́ . × ×́ (×).

In der regel sind je zwei auf einander folgende verse gereimt, und zwar so, dass ein weibliches paar den anfang macht, dann ein männliches paar folgt, dann wieder ein weibliches u. s. w. Seltener geht das männlich gereimte paar voraus. Cäsurreim ist ausgeschlossen.

Der alexandriner ist nicht ein antiker, sondern ein im 12. jh. auftretender französischer vers. Er wurde in der zweiten hälfte des 16. jh. von Lobwasser und Melissus zuerst aus französischer poesie übernommen (§ 151) als ein vers, bei dem nur die silbenzahl, die cäsurstelle und der endreim festlag, die betonung freigegeben war. Vgl. z. b. des Melissus sonett (Wackernagel Leseb. II, 124):

Was im Wéltkrèise rúnd állenthalb lèbt und schwébet,
Wárhafft erhálten wìrdt durch gléich éintrechtigkèit,
Dann Gótt vórkommen hàt álle Zwýspaltigkèit,
Dass inn áll sèim Geschŏpf kéins wìders ànder strébet.

So sind die alexandriner G. R. Weckherlins, Tob. Hübners gebaut, so noch die alexandriner in Caspar Barths Phönix (1626):

O áusserkòhrne Crón, o fürbündige Blúm,
O schönstes Méisterstück von übermènschlichem Rhúm,
Ein Kérn, ein Èhr, ein Zíerd der hímmlischen Wéisshèit
Zum Spígel wèlche dích hat ihrer Kráfft beréyt.
O unstérblìches Bíld der Sélbstunstérblichkèit u. s. w.

§ 172.

Durch Opitz (1624) kam der holländische alexandriner bei uns zur verwendung. Er ist an die stelle der reimpaare des 16. jh. getreten und bis über die mitte des 18. jh. hinaus der in epischer, didaktischer, dramatischer und lyrischer poesie

herrschende vers geblieben. Für diesen holländischen vers gilt der regelmässige wechsel zwischen hebung und senkung, gilt die formel jambischer verse (§ 153). Man hat ihn im 17. jh. dem hexameter der Griechen und Römer gleichgestellt und als den heroischen vers der Deutschen gepriesen, obgleich er mit seinen festen cäsuren und reimen ungemein leblos und einförmig ist. Vgl. z. b. aus Opitz »Trostgedichten in widerwertigkeit des krieges«, deren anfang lautet:

Des schwéren kríeges lást, den Déutschland jétzt empfíndet,
Und das gott nicht umsonst so heftig angezündet
Den éifer séiner mácht, auch wó in sólcher péin
Trost her zu holen ist, sol mein getichte sein;
Diss hab ich mir anjetzt zu schreiben fürgenommen.
Ich bitte, wollest mir geneigt zu hülfe kommen,
Du höchster trost der welt, du zuversicht in not,
Du geist, von gott gesant, ja selber wahrer gott.
Gib meiner zungen doch mit deiner glut zu brennen,
Regiere meine faust, lass meine jugend rennen
Durch diese wüste bahn, durch dieses newe feld,
Darauf noch keiner hat für mir den fuss gestellt.
Das ander ist bekandt. wer hat doch nicht geschrieben
Von Venus eitelkeit und von dem schnöden lieben,
Der blinden jugend lust? Wer hat noch nie gehört,
Wie das poeten-volk die grossen herren ehrt,
Erhebt sie an die luft und weiss heraus zu streichen,
Was besser schweigens werth, lesst seine feder reichen,
Wo menschentapferkeit noch niemals hingelangt,
Macht also das die welt mit blossen lügen prangt?

Im Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius bilden je zwei gereimte alexandriner einen spruch, wie schon zum teil in den epigrammen von Opitz.

An die stelle des paarweisen reims trat mitunter auch der gekreuzte reim (abab cdcd ...). Diese form wurde von der reimstellung aabb des heroischen alexandriners als die des elegischen alexandriners unterschieden, so bei Opitz, Fleming, Hoffmannswaldau, Günther u. a.

Im drama hielt sich der alexandriner bis gegen ende des 18. jh. (zuletzt bei Gotter, Alzire, 1783) mit der reimfolge 6‿a 6‿a 6b 6b (vgl. Goethe: Laune des Verliebten, Die Mitschuldigen, Faust).

§ 173.

Selbst in lyrische gedichte fand der alexandriner eingang und zwar teils mit gepaarten reimen, wie in dem kirchenlied von Martin Rinkart (c. a. 1630):

Nun danket alle gott mit hertzen, mund und händen,
Der grosse dinge thut an uns und aller enden,
Der uns von mutterleib und kindesbeinen an
Unzehlich viel zu gut und noch ietzund gethan.

in dem kirchenlied von Joh. Heermann:

O gott, du frommer gott, du brunnquell guter gaben,

in dem morgenlied von Joachim Lange:

O Jesu süsses licht, nun ist die nacht vergangen,

und in dem kriegslied von J. W. Zinkgref:

Drumb gehet dapffer an, ihr meine kriegsgenossen!

teils mit freierer reimstellung, z. b. in Albrecht von Haller's Alpen (zehnzeilige strophen ababcdcdee), namentlich aber in dem strophenbau des sonetts.

§ 174.

Um der ermüdenden eintönigkeit dieser versart abzuhelfen, gestattete man im 18. jh. statt der männlichen die weiblich schliessende cäsur oder liess den endreim fallen (Lessing) oder verband den vollen alexandriner mit kürzeren versen, z. b. Brockes »Irdisches vergnügen in gott«, Uz, Joh. Benj. Michaelis, Chrn. Fel. Weisse, Gleim u. a. In ähnlicher weise hatte aber auch schon z. b. Hoffmann von Hoffmannswaldau »An einen unvergnügten« in sechszeiligen strophen einen kurzvers zwischen 5 alexandriner eingeschaltet:

Ach! was benebelt doch die kräfften deiner sinnen?
Wirst du bey sonnenschein nichts mehr erkiesen können?
Kennst du dich selber nicht?
Dich hungert bei der kost, dich dürstet bey den flüssen,
Und wirst zu eis und schnee beym feuer werden müssen.
Du klagst bey überfluss, dass alles dir gebricht.

und in einem anderen liede »Lob der vergnügung« (Wack. II, 465) in sechszeiligen strophen auf 2 kürzere verse 4 alexandriner folgen lassen.

Vgl. A. Brandl, B H. Brockes (Innsbr. 1878) s. 125 ff.

§ 175.

In neuerer zeit wurde der alexandriner für lyrik und didaktik wieder aufgenommen von Fr. Rückert (z. b. in der »Weisheit des Brahmanen«), Justinus Kerner, namentlich aber von Freiligrath, der ebenfalls den alexandriner mit kürzeren versen verbunden hat (Freiligrathstrophe), z. b. »Der Alexandriner«:

Spring an mein Wüstenross aus Alexandria
Mein Wildling! solch ein Tier bewältiget kein Schah,
Kein Emir und was sonst in jenen
Östlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt.
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf, wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Schiller, der den alexandriner nicht verwendet, hat ihn am geistreichsten charakterisirt mit den worten (an Goethe 15. Okt. 1799): »Die eigenschaft des alexandriners sich in zwei gleiche hälften zu trennen, und die natur des reims aus zwei alexandrinern ein couplet zu machen, bestimmen nicht bloss die ganze sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren geist. Alles stellt sich unter die regel des gegensatzes und wie die geige des musikanten die bewegungen der tänzer leitet, so auch die zweischenkligte natur des alexandriners die bewegungen des gemüts und der gedanken.«

Die für unseren dichterischen stil verhängnissvolle vorherrschaft des alexandriners, des zweimal dreifüssigen jambus, ist durch den fünffüssigen jambus gebrochen worden.

Vgl. Rentsch, J. E. Schlegel als Trauerspieldichter. Leipzig 1890.

II. Der fünffüssige Jambus.

a) Der französische fünffüssige Jambus (Vers commun).

§ 176.

Der gleich dem alexandriner von den Franzosen erborgte fünffüssige jambus (»vers commun« genannt, weil er in Frankreich so gewöhnlich gewesen ist wie bei uns das reimpaar) hat wie jener bald männlichen, bald weiblichen reim und am ende des zweiten fusses eine feste, männlich schliessende cäsur:

× ×́ . × ×́ || × ×́ . × ×́ . × ×́ (×).

Das auf die cäsur folgende kolon ist also mit dem zweiten colon des alexandriners identisch. Schon im 16. jh. war er durch Paul Melissus Schede versucht worden; eingang hat er bei uns erst durch Opitz gefunden, der ihn in seinen jüngeren jahren häufiger brauchte, während er später von ihm wie von andern seltener angewendet worden ist. Durch die regelmässige wiederkehr einer und derselben cäsur ist die wirkung des verses in hohem grade gefährdet; vgl. z. b. Opitz Gesang zur andacht auf die weise des 104. psalms:

Auff auff, mein herz und du mein ganzer sinn,
Wirff alles das, was welt ist, von dir hin;
Wo dass du wilt was göttlich ist erlangen,
So lass den leib, in dem du bist gefangen:
Die seele muss von dem gesäubert seyn
Was nichts nicht ist als nur ein falscher schein. *etc.*

A. Gryphius »Fontanus« (Lit. Ver. 171, 437):

Eur ausspruch heischt gehorsam auch von mir.
Dieweil ihr schlugt zehn tage damals für,
Dass unter uns sich jeder schrifftlich stellte
In solcher zeit, und sein end-urtheil fällte,
Vom steine, der zu unverhofftem spiel,
Ihr vieren aus vier ländern wohl gefiel. *etc.*

Wie Opitz, so hat A. Gryphius den vers commun auch im sonett verwendet. In vierzeiligen strophen erscheint er bei Gleim:

Wo ist sie nun? ihr Echo thut es kund!
Wo ist sie nun, die mich mit Sorgen quälte,
Seit ich vernahm, wie ihr holdselger Mund
Verschönerte, was Hagedorn erzählte?

In welchem thal erschallet ihr Gesang,
Wer höret nun sie meine Lieder singen?
Wer steht entzückt bei ihrer Saiten klang,
Und wessen Lied muss ihrer Kunst gelingen? *etc.*

Wie der alexandriner ist der vers commun mit kürzeren versen verbunden worden, z. b. von A. Gryphius (Lit. Ver. 171, 210):

Was ist die welt,
Die mich bisher mit ihrer pracht bethöret?
Wie plötzlich fällt,
Was alt und jung und reich und arm geehret!

oder von Lohenstein mit alexandrinern:

Lebt jemand mehr. der diese meinung hegt?
Die lieb ist der natur ihr erstgebornes kind,
Sie hat zur welt den ersten stein gelegt,
Sie ist des lebens sonn, ein strom da nectar rinnt *etc.*

b) Der italienische fünffüssige Jambus (endecasillabo).

§ 177.

Der fünffüssige jambus französischer herkunft war im Mittelalter in Italien umgebildet worden: die cäsur konnte auch hinter die 4. oder 6. silbe bei männlichem, hinter die 5. und 7. silbe bei weiblichem schluss gelegt werden, weiblicher endreim wurde die regel (ohne dass männlicher ausgeschlossen gewesen wäre), daher der vers elfsilbig wurde (endecasillabo). Schon Filip von Zesen hat die italienische form des fünffüssigen jambus empfohlen, aber erst Wieland, Heinse, Goethe haben diesen ausgesprochen lyrischen vers bei uns eingebürgert; vgl. Goethe's Zueignung:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt,
Versuch ich wol euch diesmal fest zu halten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Paarweise gereimt erscheint er bei Platen im Pilgrim vor St. Just:

Nacht ists und Stürme sausen für und für;
Hispanische Mönche, schliesst mir auf die Thür!
Lasst hier mich ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt! *etc.*

c) Der englische fünffüssige Jambus.

§ 178.

Der vers hat fünf fallende zweisilbige füsse bald mit männlichem, bald mit weiblichem schluss. Der reim ist ausgeschlossen. Die cäsur ist an keine versstelle gebunden. Wie

nach Italien, so war der französische vers commun schon im 14. jh. nach England gewandert. Hier erfuhr er die einschneidendsten veränderungen: er verlor die cäsur und den endreim (blankvers) und wurde in dieser form der dramatische vers des Elisabethanischen zeitalters. Schon zu beginn des 17. jh. machte der Casseler arzt Rhenanus einen versuch, diesen englischen vers in Deutschland zu verbreiten, die erste in Deutschland erschienene Miltonübersetzung (1682) war im blankvers gehalten, selbst Gottsched konnte sich gegen die vorzüge dieses bildsamen verses nicht verschliessen und hat ihn empfohlen, aber erst Bodmer ist aus anlass seiner übersetzungen aus dem englischen lebhaft für ihn eingetreten. Wieland folgte den von Bodmer gegebenen anregungen. Unabhängig war Joh. Elias Schlegel zu dem entschluss gekommen, ihn zum deutschen dramatischen vers zu machen, und hat 1748 seine Braut in Trauer in reimlosen, cäsurfreien fünffüssigen jamben begonnen. Lessing entschied sich c. 1755 für denselben vers im Kleonnis, Wieland trat 1758 mit einem in diesem vers geschriebenen drama (Johanna Gray) vor die öffentlichkeit, Klopstock folgte mit seinem Salomo, Lessings schüler Brawe mit seinem Brutus, Gotter mit seiner Merope. In den 60er jahren war der vers in Deutschland schon so verbreitet, dass Joh. Heinr. Schlegel schreiben konnte (1764): »Das silbenmass, dessen ich mich bediene, gewinnt in Deutschland mehr und mehr beifall, da man die vorzügliche bequemlichkeit desselben zur theatralischen deklamation erkennt.« Herder prophezeite 1768: »Man pflegt es das englische, britische, miltonische silbenmass zu nennen, ich höre aber die unserer sprache eigentümliche stärke so sehr, dass ich es das deutsche zu nennen gewünscht habe: es wird unserer sprache zur natur und zum eigentum werden, weil es stärke mit freiheit vereinigt.« Der junge Goethe hatte 1765 seinen Belsazar in fünffüssigen jamben zu schreiben angefangen, aber erst als Lessing 1778 seinen Nathan erscheinen liess, war der sieg der neuen form entschieden. Eigentümlich aber ist die vorliebe Lessings für männlichen versschluss.

Seitdem ist der fünffüssige jambus der herrschende vers im deutschen drama, aber auch vielfach in erzählenden und

didaktischen dichtungen angewendet worden, vgl. z. b. A. W. Schlegel in der übersetzung des Shakespeare, Richards monolog:

Ich habe nachgedacht, wie ich der Welt
Den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen;
Und sintemal die Welt so volkreich ist,
Und hier ist keine Creatur, als ich,
So kann ichs nicht, — doch grübl' ich es heraus!
Mein Hirn soll meines Geistes Weibchen sein,
Mein Geist der Vater: diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht stets brütender Gedanken,
Und die bevölkern diese kleine Welt
Voll Launen, wie die Leute dieser Welt:
Denn Keiner ist zufrieden. Die bessre Art,
Als geistliche Gedanken, sind vermengt
Mit Zweifeln, und sie setzen selbst die Schrift
Der Schrift entgegen. *etc.*

Vgl. A. Sauer, Über den fünffüssigen Jambus vor Lessings Nathan. Sitzungsber. d. Wiener Akad. 1878, s. 625 ff. — R. Schlösser, Zur Geschichte und Kritik von F. W. Gotters Merope. Leipzig 1890. Ders., Vierteljahrschr. f. Litgesch. 6, 119. — Fr. Zarncke, Über den fünffüssigen Jambus mit besonderer rücksicht auf seine behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig 1865.

III. Der jambische Septenar.

§ 179.

Der jambische septenar oder siebenfüssige jambus hat männlichen oder weiblichen reim und nach dem vierten fuss eine männliche cäsur:

$$\times \dot{\times} . \times \dot{\times} . \times \dot{\times} . \times \dot{\times} \parallel \times \dot{\times} . \times \dot{\times} . \times \dot{\times} (\times),$$

so dass gleichfalls das zweite kolon mit dem des alexandriners identisch ist.

Schon im 17. jh. wurde der jambische septenar gebraucht, z. b. in Fil. v. Zesen's Rosemund (Hochd. Helikon 1656, II, 11) in vierzeiligen strophen:

O allerschönste Rosemund, mein allerliebstes leben,
Du gläubst nicht, in was grossem weh ich schwacher itzt mus schweben:
Doch du bist alzuweit entfernt, du hörst mein seufzen nicht,
Du schläfst vielleicht, ach nicht! du wachst, mein liebes lebenslicht.

von Logau in seinen Sinngedichten (Lit. Ver. 113, 289. 394):

Ein mühlstein und ein menschenherz wird stets herum getrieben;
Wo beides nicht zu reiben hat, wird beides selbst zerrieben.
Die welt ist ein gemeiner tisch, drauf alle menschen essen:
Wol dem, der dessen, der ihn deckt, pflegt nimmer zu vergessen.

Später ist der jambische septenar angewendet worden von J. Chr. Günther, von Herder, von W. Müller, von Justinus Kerner (Die h. Regiswind) und von andern, namentlich aber von Platen, z. b. in der zweiten parabase der Verhängnissvollen Gabel:

Wie kommt es, liebes Publikum, dass du die grössten Geister
So oft verkennst und stets verbannst die sonst berühmten Meister?
So ist bei dir der Kotzebue in Misskredit gekommen,
Der sonst doch ganz allein beinah die Bretter eingenommen.
Du klatschtest seinen Herrn und Fraun, du liebtest seine Spässe,
Er war dein Leib- und Herzpoet, der dir allein gemässe.
Was galten dir vor dem Apoll die Musen alle neune?
Auf jeder Bühne fand man ihn, ja fast in jeder Scheune.

IV. Der jambische Octonar.

§ 180.

Der achtfüssige jambus oder jambische octonar zerfällt durch eine cäsur in zwei vierfüssige kola:

$$\times \breve{\times} . \times \breve{\times} . \times \breve{\times} . \times \breve{\times} \parallel \times \breve{\times} . \times \breve{\times} . \times \breve{\times} . \times \breve{\times} (\times)$$

A. Gryphius hat diese versform zuerst benützt in seinen sonetten (Lit. Ver. 171, 35):

Weg! weg! hinweg du stolzer geist! dafern mir schon die raue wüsten,
In welcher gott mich prüfen wil. nichts als nur harte steine weist;
Wird meine matte seele doch durch dessen kräftigs wort gespeist,
Der alles brodt und speise schafft. Dafern du gleich mit schlimmen listen
Mich in den abgrund stürzen wilst, wird mich doch dessen allmacht fristen.

Das versmass ist bevorzugt von Brockes (Irdisches Vergnügen), in neuerer zeit verwendet von W. Müller, z. b.

Es muss auf Erden jeder Mensch sein Pärchen Narrenschuh vertragen;
Doch mancher lässt mit Eisen sich die Sohlen um und um beschlagen.

von Platen im erhabenen stil seines Harmosan:

Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron;
Es plündert Mosleminenhand das schätzereiche Ktesiphon:
Schon langt am Oxus Omar an nach manchem durchgekämpften Tag,
Als Chosrus Enkel Jesdegerd auf Leichen eine Leiche lag. *etc*

V. Der jambische Trimeter.

§ 181.

Der neuesten zeit gehört der jambische trimeter an, die ächteste nachbildung antiker versschönheit. Er ist folglich reimlos und hat eine bewegliche weibliche cäsur nach dem dritten oder vierten fuss:

× x́ × x́ × || x́ × x́ × x́ × x́ ×
× x́ × x́ × x́ × x́ × || x́ × x́ × x́ ×

Joh. El. Schlegel hat die ersten anregungen zu diesem vers gegeben, ihm folgte Ramler; Goethe hat den trimeter, »die ernsten langgeschwänzten zeilen«, in der Helenaepisode des zweiten teiles seines Faust (1800) mit freier einmischung dreisilbiger füsse unter die zweisilbigen:

Was ich gesehen, sollt ihr selbst mit Augen sehn,
Wenn ihr Gebilde nicht die alte Nacht sogleich
Zurück geschlungen in ihrer Tiefe Wunderschoos.
Doch dass ihrs wisset, sag ichs euch mit Worten an:
Als ich des Königshauses ernsten Binnenraum,
Der nächsten Pflicht gedenkend, feierlich betrat,
Erstaunt ich ob der öden Gänge Schweigsamkeit. *etc.*

Schiller verwendete den trimeter in der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina.

Vgl. J. Niejahr, Euphorion (1894) I, 93 ff. — O. Harnack, Vierteljahrsschr. f. Litgesch. 5, 113.

VI. Kürzere jambische Verse.

§ 182.

Die in den längeren versen herrschenden cäsuren ermöglichen die lostrennung einzelner verskola und ihre verwertung als selbständige verse. Aus den vers communs ergeben sich folglich zweifüssige jamben, aus den alexandrinern dreifüssige und aus den octonaren vierfüssige. Alle diese formen sind mehr oder weniger üblich geworden.

Zweifüssige jamben (× x́ × x́ und × x́ × x́ ×) finden sich bei dichtern des 17. und 18. jh. mit längeren versen gemischt, z. b. bei Joh. Chr. Günther, Die immer grünende Hoffnung:

Stürmt, reisst und ras't, ihr unglückswinde,
Zeigt eure ganze tyrannei,
Verdreht, zerschlitzt so zweig als rinde
Und brecht den hoffnungsbaum entzwei!
Dies hagelwetter
Trifft stamm und blätter,
Die wurzel bleibt,
Bis sturm und regen
Ihr wüthen legen,
Da sie von neuem grünt und äste treibt. *etc.*

durchgeführt z. b. von Bürger, Das Dörfchen, in 26zeiligen strophen:

Ich rühme mir
Mein Dörfchen hier!
Denn schönre Auen,
Als rings umher
Die Blicke schauen,
Sind nirgends mehr.
Welch ein Gefilde,
Zum schönsten Bilde
Für Dietrichs Hand!
Hier Felsenwand,
Dort Ährenfelder,
Und Wiesengrün,
Dem blaue Wälder
Die Gränze ziehn!
An jener Höhe
Die Schäferei,
Und in der Nähe
Mein Sorgenfrei!
So nenn ich meine
Geliebte kleine
Einsiedelei,
Worin ich lebe
Zur Lust versteckt,
Die ein Gewebe
Von Ulm und Rebe
Grün überdeckt. *etc.*

oder von Goethe:

Ich gieng im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön. *etc.*

§ 183.

Die drei- und vierfüssigen jamben liebte Gleim:

Allgegenwärtiger
Du bist, bist dort und hier!
Und hier und überall
Erhabner wandelst du!
Du wandelst, Heiliger,
Auf einem Veilchen hier,
Auf einer Sonne dort! *etc.*

Der Kenner aller Welten,
Der in dem Sterngewölbe
Nach neuen Sonnen sucht,
Und ohne Scherz und Liebe
Fast jede Nacht durchwachet,
Der bat mich eines Abends
Einmal mit ihm zu wachen. *etc.*

Gleim hat auch vierfüssige jamben verwendet, z. b. An Uz:

Lass o Geliebter meiner Seele
Dich nieder! Wie so lieblich schwatzet,
Hier diese Quelle, lass dich nieder!
So schwatzte meines Tejers Quelle,
Wenn er im Schatten ihres Baumes
Der Blätter Rauschen und dem Lispeln
Des Westwinds horchte. Lass dich nieder! *etc.*

B) Trochäische Verse.

I. Trochäische Octonare (Tetrameter).

§ 184.

Der trochäische octonar war schon im 17. jh. beliebt. Er besteht entweder aus 8 vollständigen trochäen bei weiblichem reim oder ist katalektisch bei männlichem reim: in beiden fällen hat er nach dem vierten fuss eine cäsur. Das schema ist:

$$\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times \,||\, \acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}(\times).|$$

§ 185.

Weiblich gereimte octonare wurden, obgleich sie Opitzens freund Buchner für »ein Ebentheuer und Missgeburt« erklärte, im 17. jh. versucht, z. b. von Logau (Lit. Ver. 113, 249):

Willst du fremde fehler zählen, heb an deinen an zu zählen;
Ist mir recht, dir wird die weile zu den fremden fehlern fehlen.

und von A. Gryphius im eingang des lust- und gesangspiels Piastus (Gesang der Engel) mit andern versen wechselnd, z. b.:

Dreymal ewig höchster gott,
Der du cron und scepter giebest, starker fürst auf dessen wincken
Cron und scepter in die aschen, in staub grauss und nichts versincken!
Herr! wir ehren dein gebott.

Wir, zu deinem dienst verschickt,
Lassen die besternten festen, nicht dein segenreich gesichte,
Das auch in Sarmater wäldern schimmert mit liebreichem lichte
Und die rauhe nacht erquickt. *etc.*

Zur vollendung gedieh diese versart erst bei A. W. Schlegel, Platen, W. Müller, Freiligrath und anderen, vgl. z. b. Platen, Grab im Busento:

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder;
Aus den Wassern schallt es Antwort und in Wirbeln klingt es wieder!
Und den Fluss hinauf hinunter ziehn die Schatten tapfrer Goten,
Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Todten. *etc.*

§ 186.

Der katalektische octonar mit männlichem reim hat bei Opitz in seinem drama Judith verwendung gefunden, z. b.:

O du heerfürst der Ebreer, o du höchster capitein
Wir erkennen, du verbleibest, bist und warest gott allein.
Wir erkennen, unsre götter sind nur götter ohne gott,
Ihre hülfe kan nicht helffen, ihr arm schläffet, sie sind tod.
Weg mit ihnen, deine güte, die den feind hat umbgebracht,
Hat uns jetzund auch die augen unnd die hertzen auffgemacht.
Freilich haben wir gefehlet; doch die hand die siegen kan
Nimpt auch die, so sich ergeben, widerumb zu gnaden an.
Lass uns dir nun eyffrig dienen, lass uns rühmen jederzeit,
Dass wir dich zum herren haben: dir sei lob in ewigkeit.

oder auch mit kürzeren trochäischen versen verbunden, z. b.:

Sollte dem ein weib entgehen,
Dem ein heer ist unterthan,
Dem zu freyem willen stehen
Der Araber und Hircan;
Dem Armenien gehorchet, den der Parther schütze hört,
Den die schwartzgebrandten Mohren, den der kühne Meder ehrt,
Dem der reiche Perss sich ziert, *etc.*

A. Gryphius hat diesen vers in sonetten, Logau in sinnsprüchen (Lit. Ver. 113, 465):

Gottes mühlen mahlen langsam, mahlen aber trefflich klein;
Ob aus langmuth er sich säumet, bringt mit schärf er alles ein.

Auch diese versart ist der neuesten zeit geblieben, z. b. W. Müller in seinen Griechenliedern, Platen im Tod des Carus:

Mutig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld,
Carus sass in seinem Zelte, der den Purpur trug, ein Held.
Persiens Abgesandte beugten sich vor Roms erneuter Macht,
Flehn um Frieden an den Kaiser; doch der Kaiser wählt die Schlacht.

ferner in der verhängnisvollen Gabel, im romantischen Oedipus.

§ 187.

Beide arten des trochäischen octonars erscheinen mit einander verbunden. Weiblich und männlich gereimte paare wechseln regelmässig wie im alexandriner; z. b. in A. Gryphius Sonetten, in Chrn. Ew. v. Kleist's Lob der gottheit:

Tausend Sternenheere loben meines Schöpfers Pracht und Stärke,
Aller Himmelskreise Welten preisen seiner Weisheit Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, die sein Werk hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, sind Posaunen seiner Macht.

in Freiligrath's Unter den Palmen:

Mähnen flattern durch die Büsche, tief im Walde tobt der Kampf;
Hörst du aus dem Palmendickicht das Gebrüll und das Gestampf?
Steige mit mir auf den Teekbaum! Leise! dass des Köchers Klingen
Sie nicht aufschreckt! Sieh den Tieger mit dem Leoparden ringen!

§ 188.

Im 17. und 18. jahrhundert erlitten die trochäischen octonare zum teil eine veränderung. Statt der weiblichen cäsur wurde eine männliche gestattet, wie am versende männliche neben weiblichen schlüssen gestattet waren. So wurde der vers antispastisch, d. h. beim übergange von der ersten zur zweiten vershälfte folgten zwei hebungen unmittelbar auf einander:

$$\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\,||\,\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}(\times)$$

So bei Opitz in der Schäferei von der nymphe Hercynie:

Ungrad ist den göttern lieb, dreimal ist er auch gebunden;
Dreier farben faden sind um den harten hals gewunden.

bei Logau (Lit. Ver. 113, 455. 365):

Schlecht und recht, wo find ich dich? Unter keinem hohen giebel,
Manchmal unter leim und stroh, am gewissten in der bibel.

oder:

Deutsche mühen sich jetzt hoch, deutsch zu reden fein und rein;
Wer von herzen redet deutsch, wird der beste deutsche sein.

bei A. Gryphius in dem lust- und gesangspiel Piastus, wo die Rache zu dem tyrannen Popiel spricht:

Erdenwurm, wen trotzest du? den, der reich und thron erhält?
Den, dem flammen zu gebot, dem der blitz zu dienste steht?
Den, der prinzen unterwirft, fürsten aus dem staub erhöht?

ähnlich in Sinngedichten des Johann Grob 1678. In dem heldengedicht des Christoph Otto v. Schönaich »Hermann oder das befreite Deutschland« 1751 wechseln gewöhnliche männlich schliessende Octonare mit antipastischen weiblich schliessenden regelmässig ab:

Von dem Helden will ich singen, dessen Arm sein Volk beschützt,
Dessen Schwert auf Deutschlands Feinde für sein Vaterland geblitzt,
Der allein vermögend war, des Augustus Stolz zu brechen
Und des Erdenkreises Schimpf in der Römer Schmach zu rächen.

§ 189.

Reimlose weiblich schliessende antispastische octonare an aneinander gereiht gebrauchte Joh. Nik. Götz († 1781) in dem gedicht »Aurora«, dessen anfang lautet:

Aus dem Schooss des Oceans steigt Aurora in die Lüfte.
Scherze schwärmen um sie her und die angenehmen Stunden,
Und der allerjüngste West, nebst den schönen Morgenträumen.
Es erblicket sie die Nacht, und erschrickt und flieht von dannen *etc.*

II. Vierfüssige Trochäen.

§ 190.

Unter den zweisilbigen fallenden, trochäischen versmassen, welche wie die jambisshen zuerst von Paul Rebhun versucht wurden, sind die vierfüssigen trochäen mit männlichem oder weiblichem reim (katalektisch oder akatalektisch) das üblichste:

$$\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}(\times),$$

z. b. bei Opitz in achtzeiligen strophen:

Ich empfinde fast ein grawen,
Dass ich, Plato, für und für
Bin gesessen über dir;
Es ist zeit hinaus zu schawen

Und sich bei den frischen quellen
In dem grünen zu ergehn,
Wo die schönen blumen stehn
Und die fischer netze stellen.

Von den Anakreontikern ist dieses versmass besonders ausgenützt worden, noch der junge Goethe hat es für kleine anakreontische gedichte verwertet, Schiller für grössere themata, z. b. Klage der Ceres (zwölfzeilige strophen):

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen
Und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus,
Milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis.
In dem Hain erwachen Lieder
Und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder,
Deine Tochter kehret nicht.

Lied an die Freude, und viele andere.

Der vierfüssige trochäus hat neues leben bekommen durch die bekanntschaft mit der spanischen literatur. Herders Cidromanzen sind in diesem sog. spanischen trochäus gehalten:

Traurendtief sass Don Diego,
Wohl war keiner je so traurig;
Gramvoll dacht er Tag und Nächte
Nur an seines Hauses Schmach.

Seinen spanischen vorbildern folgend hat Grillparzer diesen vers sogar im drama verwendet, Ahnfrau (1817):

Nun, wohlan! was muss, geschehe!
Fallen seh ich Zweig auf Zweige,
Kaum noch hält der morsche Stamm.
Noch ein Schlag, so fällt auch dieser,
Und im Staube liegt die Eiche,
Die die reichen Segensäste
Weit gebreitet rings umher.

III. Fünffüssige Trochäen.

§ 191.

Auch männlich oder weiblich gereimte fünffüssige trochäen

$$\overset{\times}{\times}\times\cdot\overset{\times}{\times}\times\cdot\overset{\times}{\times}\times\cdot\overset{\times}{\times}\times\cdot\overset{\times}{\times}(\times)$$

sind dem 17. jh. geläufig, z. b. Filip v. Zesen (Helikon 1656 II, 77) in vierzeiligen strophen:

Nun hat mein gemüte sich erkwikket,
Weil das auge dieses licht erblikket,
Welches durch die späten nächte bricht
Und mich brennt, doch ohne flamm und licht.

Komm, und lesche diesen brand der liebe,
Komm, und mich nicht länger so betrübe,
Du mein aufenthalt und lebenszier,
Lindre diese schmertzen doch an mir. *etc.*

Zur ausbildung gelangten sie erst in der neueren zeit; z. b. Goethe, Braut von Corinth, in siebenzeiligen strophen:

Nach Corinthus von Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft er sich gewogen;
Beide Väter waren gastverwandt,
Hatten frühe schon
Töchterchen und Sohn
Braut und Bräutigam voraus genannt.

Schiller, Die Kindesmörderin, in achtzeiligen strophen:

Horch, die Glocken hallen dumpf zusammen
Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf.
Nun so sei's denn! Nun in Gottes Namen!
Grabgefährten brecht zum Richtplatz auf.
Nimm o Welt die letzten Abschiedsküsse,
Diese Thränen nimm, o Welt, noch hin.
Deine Gifte, o sie schmeckten süsse!
Wir sind quitt, du Herzvergifterin.

Schiller, Die Götter Griechenlands, in achtzeiligen strophen:

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
An der Freude leichtem Gängelband
Selige Geschlechter noch geführet,
Schöne Wesen aus dem Fabelland!
Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte,
Wie ganz anders, anders war es da!
Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia!

Schiller, Der Antritt des neuen Jahrhunderts, in vierzeiligen strophen:

Edler Freund! wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden
Und das neue öffnet sich mit Mord!

Platen in der satire »Klagen eines Ramlerianers bei Durchlesung des gläsernen Pantoffels« in achtzeiligen strophen:

Ha beim Styx! Mit kecker Stirn und Nase
Stürmen lockre Knaben den Parnass,
Denen ach! Apoll nur eine Phrase
Und der Musenquell ein Tintenfass!
Zeus! was ist aus unsrer Zeit geworden,
Aus der Musenalmanache Zeit?
Bald ersticken diese rohe Horden
Jene klassische Vortrefflichkeit.

§ 192.

In der neuesten zeit sind unter den trochäischen massen die reimlosen cäsurfreien trochäischen fünffüssler berühmt geworden:

$$\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.\acute{\times}\times.$$

Sie sind durch die übersetzungen der serbischen volkslieder zu uns gekommen. Die bildner dieses masses waren bei uns Herder und Goethe, vgl. Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga:

Was ist Weisses dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär es Schnee, er wäre weggeschmolzen;
Wärens Schwäne, wären weggeflogen.
Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
S'ist der Glanz der Zelten Asan Aga. *etc.*

Platen hat diese verse in den Abassiden:

Ausserhalb der Stadt besass ein altes,
Festes Schloss er zwischen rauhen Bergen:
Himmelhohe Mauertürme schützten
Im Geviert es, und es wand ein Strom sich
Um den inselhaften Bau der Feste. *etc.*

IV. Kürzere trochäische Verse.

§ 193.

Kürzere trochäische verse mit nur zwei oder drei hebungen in der form

$$\overset{\times}{\times} \times . \overset{\times}{\times} (\times) \text{ oder } \overset{\times}{\times} \times . \overset{\times}{\times} \times . \overset{\times}{\times} (\times)$$

wurden teils mit längeren trochäischen versen teils unter sich verbunden; z. b. Filip v. Zesen, Gesang von der eitelen Weltfreude (Helikon II, 102) verwertet neunzeilige strophen:

Ach wie eitel sein die sachen,
Die uns sollen lustig machen,
Dieses lachen
Und das bittre zukkerwort
Das uns an ein solches ort
Zihet fort,
Da die schnöden lüste stehen,
Das mus mit der zeit vergehen,
Für und für.

oder sechszeilige (Helikon II, 80):

Halt, du schöner morgenstern,
Bleibe fern,
Und du güldne nachtlaterne,
Halt der weissen pferde lauf
Itzund auf!
Steht ein wenig still, ihr sterne!

Die Anakreontiker sind hier vorzugsweise zu nennen, z. b. Gleim, Die Brüderschaft:

O ihr bösen
Schwarzen Sorgen
Lasst mich scherzen,
Lasst mich lachen!
Schwärmt ihr Sorgen
Uebers Meer hin
Zu den Mohren;
Ihr seid schwärzer
Denn die Mohren.
Komm du zarte
Weisse Freude,
Komm und werde
Meine Schwester!
Komm und trinke
Mit den Brüdern!

Dann aber auch Goethe z. b. in den zwischenstrophen des Zauberlehrlings:

Walle! walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke
Wasser fliesse
Und mit reichem vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergiesse!

C) Gemischte Versfüsse.

§ 194.

Opitz hatte nur jamben oder trochäen den deutschen dichtern verstattet, daktylen nur in sehr beschränktem masse zugelassen. So entschieden die dichter und poetiker des 17. jh. sich Opitzens versprincip angeeignet haben, sie mussten doch bald erkennen, dass es an ihm nicht genug sei.

Die wichtigste neuerung bildete die zulassung dreisilbiger füsse neben den zweisilbigen, für welche namentlich Augustin Buchner (1591—1661) eingetreten ist. Die Nürnberger dichter und Filip von Zesen haben sich seine vorschläge zu nutze und von gemischten versen (zweisilbige neben dreisilbigen versfüssen) reichlichen gebrauch gemacht, z. b.

× | ×́ × . ×́ × × . ×́ ×
Die allerlieblichsten lieder.

Zesen erklärte auch, er finde in versen mit synkope der senkung wie in Luthers

der ált böse feind

eine kraft, die in den regelmässigen Opitzischen versen fehle, und hat damit neben den zweisilbigen nicht bloss dreisilbige, sondern auch einsilbige versfüsse im princip anerkannt:

×́ × . ×́ . ×́ × . ×́ × . ×́ ×
liebster gott lass mich gnade finden.

So wurde allmählich das altdeutsche versprincip wiederhergestellt.

§ 195.

Einsilbige neben zweisilbigen versfüssen erscheinen in den sog. hinkversen, die man jambische nennt (choliamben), wenn sie mit einer unbetonten, trochäische, wenn sie mit einer betonten silbe beginnen. Das charakteristische ist der rhythmuswechsel, z. b. bei Filip von Zesen (Leiter zum hochd. Helikon 1656, pag. 55):

Der eulen schöner toon muss deinen réim zíeren,
Die krähen stimmen drein, die ganss hülfft áuch síngen,
Der esel muss den schlag in dieser zúnft führen,
Ach! höre wie dein reim und deine lieder núr klíngen. *etc.*

A. W. v. Schlegel:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kúnstríchter,
Die immerfort voll Naseweisheit mítspréchen
Und eins nur wissen sollten: dass sie níchts wíssen;
Wo die Kritik hinkt, muss ja auch der Vérs láhm sein.
Wer sein Gemüt labt am Gesang der Náchtéulen,
Und, wenn die Nachtigall beginnt, sein Óhr zústopft,
Dem sollte mans mit scharfer Dissonánz ábhaun.

Ebenso hat ihn zum satirisch-schalkhaften gedicht Fr. Rückert angewendet in dem Brief in antiken massen II:

Muss jeder Lust der Trauerbote náchhínken?
Geschenkt hat mir der Vater einen Glímmsténgel,
Die Tochter hat geschenkt mir eine Álpróse. *etc.*

Trochäische hinkverse finden wir bei Platen, z. b. Falsche Wanderjahre (I, 230):

Wolltest gern im Dichten deine Lúst súchen,
Kleiner Pústkúchen!
Da dirs nicht gelungen, musst du Léid trágen,
Kleiner Néidkrágen!
O du Néidkrágen! o du du Pústkúchen! *etc.*

und Fr. Rückert im Seelengeschenk:

Meine Seele zu verschenken, wenn ich Mácht hätte,
Weisst du, wem ich zum Geschenke sie gemácht hätte?
Schönes Bild von Stein! du würdest doch kein Hérz háben,
Wenn zum Opfer ich nicht meines dir geschénkt hätte.

aber auch schon im 17. jh. z. b. Filip von Zesen Helikon II, 76:

Líebster gótt, láss mich gnáde fínden,
Tilge dóch méine schwere sünden!
Mein gebéin íst zerschlagen gar,
Mein gemüht kránkt sich immerdar. *etc.*

§ 196.

Verbreiteter ist die einmischung dreisilbiger unter zweisilbige versfüsse, z. b. in der art des antiken phaläcischen verses (Hendekasyllabus):

× × . × × × . × × . × × . × ×.

Schon im 16. jh. war dies von Conrad Gesner (1555) versucht worden:

Hérr Gott Vátter in hímmlen éewig éinig,
Dýn nam wérde gehéiligét, geéret.
Dýn rych kómme genádiklích, begár ich.
Dýn will thúe beschähen úff der érden,
Wíe inn hímmelen úndren héilgen énglen.
Únser tägliche nárig úns gib hütte.
Vérzych únsere schúlden úns, wie áuch wir
Vérzyhnd schúldneren únserén by úns hie.
Vérsuochnúss sye wýt von úns, o Héere.
Löss uns gnädiger Héer von állem übel.

sowie im 17. jh. von Joh. Rist in gereimten fünfzeiligen strophen:

Dú mein Vátterland, dáss du bíst gewésen
Mit so mancherley Gaaben angefüllet,
Dass der Himmel sich gleichsahm hat erlesen,
Horch, wie grausahmlich Mars inn dir itz brüllet,
Ach! wenn seh ich dich wiederum recht genesen? *etc.*

Häufiger aber ist diese form erst seit der mitte des vorigen jahrhunderts zu erzählungen, schilderungen, episteln u. s. w. verwendet worden; so von K. W. Ramler, Nänie auf den tod einer Wachtel:

Weint, ihr | Kinder der | Freude, weine Jocus,
Weine, | Phantasus! | Alle des Gesanges
Töchter, | alle des | jungen Frühlings Brüder,
Sire|netten und | Zephyretten, weinet!
Ach! die | Wachtel ist | todt, Naidens Wachtel,
Die so | gern in Na|idens hohler Hand sass. *etc.*

Joh. Nik. Götz, Grabschrift des Mimy:

Wandrer, der du dies Grabmahl ansiehst, sage:
Ist die Liebe was ewigs? warum gibt es
Keine Liebenden denn, die ewig lieben?
Mimy, dessen Geschichtchen ich erzähle,
War ein feuriger Brand getreuer Liebe.
Jetzo, seltsames Ding! ist er noch kälter
Als die Zapfen des Eises an dem Hebrus.
Denn nun ist er gestorben. Wohl bekomms ihm! *etc.*

und Fr. Rückert, Hendekasyllaben:

Schwalben hatten an meinem Haus gesiedelt,
Jeden Morgen mich weckend mit Gezwitscher:
Handwerksleute, bestellt vom Herrn des Hauses,
Anzutünchen das Haus und auszuflicken,

Haben lärmend gescheucht die frommen Vögel;
Die auswanderten, wie mit Sack und Packe
Musen wandern, wo aufgeschlagen werden
Philosophische Lehrsystemsgerüste.

Hierher gehören auch der glykoneische vers von der form:

⏑ × . ⏑ × × . ⏑ × . ⏑

und der pherekrateische vers:

⏑ × . ⏑ × × . ⏑ ×

bei Fr. Rückert, Herbstgefühl:

Wie ein herbstdurchschütterter Strauch
Ist das zagende Vaterland:
Wie in Blättern sich regt ein Hauch,
Löst er einem das Lebensband.

oder pherekrateisch bei Rückert:

Alle meine Gedanken
Hat die Liebe genommen,
Hat die traurigen Kranken
Hingeführt zu der Frommen,
Die auch Sterbende heilet.

bei Em. Geibel:

Herbstlich sonnige Tage
Mir beschieden zur Lust,
Euch mit leiserem Schlage
Grüsst die athmende Brust.

oder mit häufung der dreisilbigen füsse in dem antiken metrum aeolicum

⏑ × . ⏑ × × . ⏑ × × . ⏑ × × ⏑ × . ⏑

in Platens Bildern Neapels:

Fremdling, komm in das grosse Neapel, und sieh's, und stirb!
Schlürfe Liebe, geneuss des beweglichen Augenblicks
Reichsten Traum, des Gemütes vereitelten Wunsch vergiss,
Und was quälendes sonst in das Leben ein Dämon wob:
Ja, hier lerne geniessen, und dann, o Beglückter, stirb!
Im Halbzirkel umher, an dem lachenden Golf entlang,
Unabsehlich benetzt von dem lautlichen Wogenschwall,
Liegt von Schiffen und hohen Gebäuden ein weiter Kreis. *etc.*

§ 197.

Stehen in diesen fällen die dreisilbigen füsse an festen stellen der verse, so ist uns doch auch wechsel durchaus geläufig; vgl. Schiller im Graf von Habsburg:

Zu | Aachen in | seiner Kaiserpracht,
Im | alter|thümlichen | Saale,
Sass | König Rudolfs | heilige | Macht
Beim | festlichen | Krönungsmale.

A. v. Chamisso im Schloss Boncourt:

Ich | träum als | Kind mich zu|rücke
Und | schüttle mein | greises Haupt;
Wie | sucht ihr mich | heim ihr Bilder,
Die | lang ich ver|gessen ge|glaubt.

oder Abdallah:

Abdallah | liegt be|haglich am | Quell der | Wüste und | ruht,
Es | weiden um | ihn die Ka|mele, die | achtzig, sein | ganzes | Gut;
Er | hat mit | Kaufmanns|waaren Bal|sora | glücklich er|reicht,
Bagdad zu|rück zu ge|winnen, wird, | ledig die | Reise ihm | leicht.

Die eigenartigste neuerung dieser art ist die, welche den alexandriner betroffen hat. Dadurch ist der ganze charakter des verses verändert und ein zwittergebilde zwischen alexandriner und hexameter entstanden. Diese form findet sich bei J. P. Uz:

× | ×́ × . ×́ × × × . ×́ || × . ×́ × . ×́ × × × . ×́ ×

mit kürzeren versen

× | ×́ × . ×́ × × × . ×́ × × × . ×́

abwechselnd zu vierzeiligen strophen verbunden in der ode auf den frühling (1741):

1. Ich | will, vom | Weine be|rauscht, || die | Lust der | Erde be|singen,
   Ich | will die | Zierde der | Auen er|höhn,
   Den Frühling, welcher anitzt, durch Florens Hände bekränzet,
   Siegprangend unsre Gefilde beherrscht!
2. Fangt an! was säumet ihr euch? Fangt an, holdselige Saiten!
   Entzückt der Echo begieriges Ohr;
   Auch ich entbrenne bereits: da stehn schon lauschende Nymphen,
   Nur halb durchs junge Gesträuche bedeckt! *etc.*

für sich allein bei Chrn. Ew. von Kleist in seinem Frühling (1749), z. b.

Komm Muse! lass uns im Thale die Wohnung und häusliche Wirthschaft
Des Landmanns betrachten! Hier steigt kein parischer Marmor in Säulen
Empor, und bückt sich in Kämpfern. Hier folgt kein fernes Gewässer
Dem mächtigen Rufe der Kunst. Ein Baum, worunter sein Ahnherr
Drei Alter durchlebte, beschattet ein Haus, von Reben umkrochen,
Durch Dornen und Hecken beschützt. Im Hofe dehnt sich ein Teich aus,
Worin, mit Wolken umwälzt, ein zweiter Himmel mich aufnimmt,
Wann jener sich über mir ausspannt, ein unermesslicher Abgrund! *etc.*

ferner bei Joh. Friedr. von Cronegk in der ode an die Leier:

O du der Musen Geschenk, Gefährtin der fröhlichen Jugend,
Ertöne mir, tröstende Leier, wie sonst,
Und treibe mit mächtigem Klang die Heerde der stürmischen Sorgen
Aus meiner verödeten Seele heraus!

oder in seiner ode »Der Friede«:

Verstumme, betäubender Hall! entweichet, verwegne Trompeten!
Erschreckt die Fluren nicht mehr mit Mordsucht erregendem Klang!
Die Schwerter weichen dem Pflug: weicht unsern fröhlichen Flöten,
Weicht unserm Gesang!

Weiter gegangen ist Wieland. In der vorrede zum Neuen Amadis (1771) verzichtet er auf jede einförmige versart, wählt eine freiere, die aber mehr regeln habe als irgend eine andere, denn sie verlange musikalische wirkung. Er lässt verse von sechs, fünf und vier füssen mit einander abwechseln mit einer dem ohr des dichters überlassenen mischung von zwei- und dreisilbigkeit. Die accente liegen, wo sie dem affect des redenden zufolge liegen müssen, d. h. die verse sollen wie lebhafte prosa recitirt werden, um durch die harmonie des rhythmus dem hörer gefällig zu erscheinen. »Denn dass ein gedicht nicht bloss gesehen, sondern auch gehört werden soll, ist etwas so wesentliches, dass man es sich, auch wenn man verse für sich allein liest, zum gesetz machen sollte, allezeit laut zu lesen.« Der Neue Amadis beginnt:

Von irrenden Rittern und wandernden Schönen
Sing, komische Muse, in freier irrenden Tönen!
Den Helden sing, der lange die Welt Berg auf Berg ab
Durchzog, das Gegenbild von einer Schönen zu finden,
Die aus dem Reich der Ideen herab
Gestiegen war, sein junges Herz zu entzünden,

Und der, es desto gewisser zu finden,
Von einer zur andern sich unvermerkt allen ergab:
Bis endlich dem stillen Verdienst der wenig scheinbaren Olinden,
Das Wunder gelang, den Schwärmer in ihren Armen zu binden.

Anfänglich in dieser 10zeiligen stanze gehalten, wollte der dichter auch von dieser fessel sich befreien und die strophengliederung wurde aufgegeben.

So gelangte Wieland allmählich zum altdeutschen vers in seinem Gandalin (§ 148) und zu der mischung zwei- und dreisilbiger füsse in seinem Oberon, so kam es, dass auch Goethe und Schiller keinen anstoss nahmen, dreisilbige füsse selbst unter die fünffüssigen jamben ihrer dramen mit aufzunehmen, sog. jambische verse trochäisch zu beginnen u. a. freiheiten, die nicht getadelt werden dürfen, sondern beim vortrag sorgsam geschont werden müssen.

D) Daktylische Verse.

I. Der heroische Hexameter und der elegische Pentameter.

§ 198.

Der hexameter besteht aus 6 füssen, deren letzter stets zweisilbig, deren vorletzter dreisilbig, deren vier erste zum teil zwei- zum teil dreisilbig sind (spondeen, daktylen). Jeder hexameter hat mindestens éine cäsur, deren stellung im vers beweglich ist. Am häufigsten ist sie im dritten fuss, und zwar entweder nach der hebung oder nach der ersten senkung desselben; doch kann sie auch nach der hebung des vierten fusses oder. am ende des vierten fusses stehen. Der reim ist ausgeschlossen. Das schema des verses ist:

$$\overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \| \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times \times . \overset{\times}{\times} \times$$
$$\overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times \| (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times \times . \overset{\times}{\times} \times$$
$$\overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \| \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times \times . \overset{\times}{\times} \times$$
$$\overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) . \overset{\times}{\times} \times (\times) \| \overset{\times}{\times} \times \times . \overset{\times}{\times} \times$$

Der pentameter hat im gegensatz zum hexameter eine feste cäsur in der mitte des verses: sie zerlegt ihn in zwei gleiche teile, deren jeder aus drei füssen besteht, von denen

aber der dritte katalektisch ist. Das schema des verses ist also:

$$\breve{\times} \times \times . \breve{\times} \times \times . \breve{\times} \parallel \breve{\times} \times \times . \breve{\times} \times \times . \breve{\times} .$$

Der pentameter wird niemals für sich allein, sondern nur mit einem ihm vorausgehenden hexameter zu einem distichon (im 18. jh. elegie genannt) verbunden.

§ 199.

Der hexameter ist derjenige vers der antiken poesie, welcher am frühesten in Deutschland versucht, aber am spätesten gelungen ist.

Nachdem bereits im 14. und 15. jh. vereinzelte deutsche hexameter geschrieben worden waren, gab Conrad Gesner 1555 in seinem Mithridates nach antiker weise quantitirend, selbst mit geltung consonantischer position, gemessene hexameter, in denen aber nur der fünfte fuss dreisilbig, die vier ersten dagegen zweisilbig sind:

És macht álleiníg der gláub die gléubige sælig
Únd darzúo fruchtbár zur líeb': und gúetige hértzen
Állweg ínn menschén schafft ér. kein múosse by ímm ist
Únd kein náchlassén nienén. er wűrcket in állen
Réchtgschaffnén gmuetén alls gúots und úebige frűntschafft.
Dóch schrybt ér nüt símm selbér zuo, súnder er éignet
Dém herrén gott únd sinér gnad álle die éere
Dúrch Jesúm Christúm, gott únd mensch, únseren hérren.

Im jahre 1575 lieferte Johann Fischart in seinem Gargantua eine reihe hexameter, nach dem princip der silbenzählung gebaut und paarweise gereimt. Fischart selbst nannte sie »sechshupfige reimen-wörterdäntzelung und silbenstelzung«; sie lauten:

Fár sitiglích, sitiglích, halt éin mein wűtiges gműte,
Lás dich vór sicherén di klúge hímlische güte,
Dás du nít frefelích ongefær færst áuff hohe sánde
Únd schaffést onbedácht dem Wísart éwige schánde.
Dán jagen zú hitziglích nach éhr und éwigem préise,
Díe jaget éyn offtermál zu séhr in spőtliche wéise.
Síntemal wír reimenwéis vnterstán eyn úngepflegts díngе,
Dás auch díe Teutsche sprách süsiglích wie Gríechische spríngе.

Bald nach Fischart gab Joh. Clajus in seiner Grammatica germanicae linguae 1578 folgende probe von hexametern nach

art der leoninischen verse, in denen die cäsur mit dem versschlusse und die versschlüsse unter sich paarweise gereimt sind:

Éin vogel hóch schwebét, der nícht als ándere lébet,
Nách keim thíer strebét, sich in állen wínden erhébet;
Únd wenn díe wütén, muss ér denn fléissiger hűten;
Wéchst in féwrs glütén, darf nícht als ándere brűten.
Ér zeugt nicht jungén, der níe sein tage gesúngen,
Wírd doch gédrungén, dass óft mit schálle geklúngen.
Ér braucht kéin essén, wird vón keim thíere gefréssen,
Kánnst ihn nícht messén, weil ér dir férne geséssen.

Aliud.

Bítte den hérrn herrén, der wírd dich gnédig erhören
Únd wird dír gebén nach dém das éwige lében.

Im jahre 1617 folgte von Emmeram Eisenbeck eine reimlose bearbeitung des 4. psalms in hexametern, die bis auf den vorletzten (dreisilbigen) fuss aus lauter zweisilbigen bestehen, z. b.:

Ích will lóbsingén gott méinem gűtigen hérren
Únd meiném schöpfér, mein séel' soll hérrliche tháten
Vón gott érzählén, der díe ganz érde gegrűndet
Únd die gánz kräftíg thut nährn und mächtig erhálten *etc.*

Wie Clajus gab Burch. Berlichius 1628 in seinem buche De jure novercarum eine reihe deutscher hexameter nach art der lateinischen:

Éin fromm stíefmuttér thut díe verstórbene mútter
Fást wieder érweckén; sie thút gleichförmige wérke,
Líebt ihren éhgattén, dem síe nach wúnsche geráthen,
Mácht ihm víel freudén, die mácht sie láng ohne léiden. *etc.*

§ 200.

Hexameter mit dem pentameter zu distichen verbunden finden sich gleichfalls mit (gekreuztem) reim und mit derselben verkehrten betonung in Fischarts Gargantua (1575):

Nún tapfferé Teutschén, adelích von gműt und geplűte,
Núr euerér herrlichkéit íst dises híe zuberéyt.
Méin zuversícht iderzéit ist, hílfft mir gőtliche gűte,
Zú preisen ín ewigkéit éuere grósmütigkéyt.
Ír seit vón redlichkéyt, von grósser stréitwarer hánde
Bérümt dúrch alle lánt ímmerdar ón widerstánd:

Só wer es éuch allesámt fürwár ain méchtige schánde,
Würt nicht dás vaterlánt ín künstlichkéit auch bekánt.
Dárumb díeselbigé sonderlích zu fórderen ében,
Só hab ich mích unverzágt áuff jetzigés gern gewágt,
Únd hoff, sólch reimes-árt werd éuch ergétzlichkeit gében,
Síntemal éin jeder frágt nách neuerúng die er ságt.
Ó harffewéis Orphéus, jetzumál kompt wíderumb hóche
Déin artigé reimewéiss zú jrigém ersten preiss:
Dán du éyn Traciér von gebúrt und Téutischer spráche
Dér erst sólch unterwéist frémbt völkerén allerméyst,
Díselbigé lange zéit habén mit únserer kúnste
Álleyn séhr stoltziglích gépranget únpilliglích
Jétzumal nún bass berícht, wollen wír den félschlichen dúnste
Ín nemmen fóm angesícht, úns nemen zúm erbgedícht.

und bei Joh. Clajus (1578) nach leoninischer art gereimt:

Gótt sei méin beistánd, barmhérziger éwiger héiland,
Dénn ich bín dein knécht, máche mich hérre gerécht.

Aliud.

Wér gott vértrauét, fein hát dersélbe gebáuet;
Séin haus nícht zergéht, dách fach ohn énde bestéht.

Nicht besser sind die versuche aus dem 17. jh. von Andreas Bachmann (um 1627):

Ítzt kömpt géschlichén die wárm', weil kálte gewíchen,
Dér sommér das féld fróhlich anítzo bestéllt,
Phóebus hat ítzt zu éhren dir wóll'n die fréude gewáhren,
Wéil dich mít der krón' héute Minérva belóhn'.

von einem Anonymus (um die mitte des 17. jh.) reimlos:

Únser Opítz, Teutschláud, dir jüngst die spráche veréhret,
Wélche mit hóchstem fléiss súchte der édle poét.
Éi so dánk demsélben für die tréffliche mühe,
Dáss auch dén Teutschén sínd die gedíchte bekánnt.

§ 201.

Gegenüber diesen versuchen mit ihrer widernatürlichen wortbetonung bestritten die poetiker (Schottel, Morhof u. a.) die möglichkeit, den hexameter im Deutschen nachzuahmen. Nach und nach gelang es aber, die groben verstösse gegen die wortbetonung zu vermeiden. Schon Sigmund von Birken hatte 1679 im ganzen erträgliche (kreuzweis gereimte) hexameter und pentameter geliefert, z. b.:

Lásse, ja láss dich nícht den wéin und die wéiber bethören,
Dénn die wéiber und wéin schäden auf éinerley wéis.
Wéiber und wéin die können léib und kräfte verzéhren,
Wéiber únd der wéin stéllen die füsse auf éis.
Blínde líebe die mácht gehéime sáchen entdécken,
Trúnkenbethörter múnd hérzensgeheimnüs öfter verräth.
Kánn Cupído bluttríefend- und wüthendes kríegen erwécken,
Bácchus unrúhige púrsch ráuft sich und sáuft in die wétt.

Ebenso Chr. Weise 1693 in seinen Curiösen gedanken von deutschen versen:

Lebet in lieblicher ruh als liebende kinder beisammen,
Lasset der eltern wunsch unter den küssen bestehn.
Kráft und frúchtbarkéit verméhre die lústigen flámmen,
Dass wir lange zeit gleichsam die hochzeit begehn.
Was ein menschlich herz von innen uud aussen betrübet,
Werde durch gottes gewalt künftig und jetzo verjagt.
Was ihr redet und thut, das werde von beiden beliebet,
Bis der tod zugleich beiden das leben versagt.

und Karl Gust. Heræus 1713 in einer elegie zur geburtstagsfeier kaiser Karls VI, deren anfang lautet:

Mächtigstes haupt der welt, von gott die völker zu richten
Ausersehener fürst, unüberwindlichster held!
Gönne der eifrigen pflicht dieses ungewohnete dichten
Bei nicht gewohnetem stand streitender adler im feld.

Doch blieben diese versuche vereinzelt, bis Joh. Chrph. Gottsched 1730 in seiner Kritischen Dichtkunst ernstlich für die einführung des hexameters in die deutsche poesie, und zwar mit principieller ausschliessung des reims, in die schranken trat. Ihm verdanken wir den deutschen hexameter. Er hat folgende musterverse gegeben:

Rom und Athen war sonst ganz reich an Meistern und Künsten;
Doch was half sie die zahl philosophischer Lehrer und Schüler,
Die man bei ihnen gesehn? O was vor ein thörichtes Wesen,
Was vor ein albernes Zeug ward täglich in Tempeln getrieben!
Pallas erschrak, und Jupiter selbst, der Vater der Götter,
Hatte nur Abscheu davor. Schwärmt, schwärmt nur, ihr rasenden Pfaffen!
Opfer und Räuchwerk ist nichts, wenn tausend Laster euch drücken.
Prüfet euch selbst, forscht Sitten und Herz, ja Sinn und Gedanken:
Dienet ihr Gott oder euch? Seht, wie das Gewissen euch ängstet.
Reinigt den Geist, sucht Weisheit und Zucht, lernt alles erdulden,
Dämpft erst tapfer und frisch die eigenen Begierden und Lüste:

Dann zeigt andern den Weg und lehrt sie tugendhaft wandeln,
Nüchtern, gerecht, grossmüthig und milde sein Leben erfüllen:
Dann wird die Ehre der Weisheit bestehn, dann wird man bekennen,
Dass ihr durch Klugheit und Witz vor Barbarn den Vorzug gewonnen.

und in der zweiten ausgabe (1737) den anfang der Ilias:

Singe mir, Göttin, ein Lied vom Zorne des Helden Achilles,
Welcher dem griechischen Heere verderblich und schädlich geworden
Und so viel Geister der Helden ins Reich des Pluto gestürzet,
Aber sie selbst den Hunden und Vögeln zur Speise gegeben.
So geschah Jupiters Rath, seitdem Agamemnon der König
Sich mit Achillen entzweyt. *etc.*

In der dritten auflage (1742) liess er eine bearbeitung des sechsten psalms in distichen folgen:

Strafe mich nicht, o Herr, in deinem erschrecklichen Zorne!
Züchtige mich doch nicht, Vater, aus Eifer und Grimm!
Sey mir gnädig, o Herr, denn ich bin schwach und erschrocken;
Heile mich, himmlischer Arzt, meine Gebeine sind schwach.
Herzlich erschrocken ist mir die kümmerlich ächzende Seele:
Ach wie so lange, mein Gott, ach wie so lange bist du? *etc.*

Hatte er anfangs mit recht darauf bestanden, dass bei dem hexameter der reim auszuschliessen sei, so lehrte er in späteren jahren (1756), als Klopstock den von ihm vorgeschriebenen weg eingeschlagen und seinen eignen dichterruhm erschüttert hatte, das gegenteil und redete nun der verbindung des hexameters mit dem reime das wort nach folgendem recept:

Waffen besing ich und den, der von trojanischen Küsten
Wälschlands Grenzen bezog, wo Latiens Ufer sich brüsten,
Welcher viel Unfall erfuhr, als nebst der Götter Verhängniss
Junons wüthender Groll den Helden in manchem Bedrängniss
Theils auf der See, theils wieder zu Lande gezwungen zu schweben,
Eh sie noch Alba gebaut und Wälschland Götter gegeben,
Bis das Latinergeschlecht, der Rat der Albaner entsprungen,
Ja dir auch selber, o Rom, die erhabenen Zinnen gelungen.

Er fand aber mit diesem vorschlage keinen anklang.

Vgl. W. Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Kl. Schr. 2, 1 ff.

§ 202.

Zur selbständigen geltung gelangte der hexameter erst durch Klopstocks Messias, dessen metrische ausarbeitung an hand von

Gottscheds musterbeispielen 1746 begonnen und dessen drei erste gesänge 1748 gedruckt wurden. Der versuch war glänzend gelungen und mit unglaublichem erfolg gewann der neue vers sich das lebende dichtergeschlecht, verdrängte den alexandriner und hat seitdem mit recht als der eigentliche deutsche heroische vers gegolten. Der anfang des ersten gesanges vom Messias lautete in der ausgabe von 1748:

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit
Mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem geschenkt hat.
Also geschah des Ewigen Wille. Vergebens erhub sich
Satan wider den göttlichen Sohn, umsonst stand Judäa
Wider ihn auf; er thats und vollbrachte die grosse Versöhnung.
Aber, o Werk, das nur Gott allgegenwärtig erkennet,
Darf sich die Dichtkunst auch wol aus dunkler Ferne dir nähern?
Weihe sie, Geist Schöpfer, vor dem ich im Stillen hier bete:
Führe sie mir als deine Nachahmerin, voller Entzückung,
Voll unsterblicher Kraft, in verklärter Schönheit, entgegen.

Klopstock hat sein langes leben hindurch mit wachsendem formgefühl an der rhythmischen structur seiner hexameter gearbeitet und in der endgültigen fassung von 1799 lautet die eingangspartie:

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlecht zu der Liebe der Gottheit,
Leidend, getödtet und verherrlichet, wieder erhöht hat.
Also geschah des Ewigen Wille. Vergebens erhub sich
Satan gegen den göttlichen Sohn; umsonst stand Juda
Gegen ihn auf: er thats und vollbrachte die grosse Versöhnung.
Aber, o That, die allein der Allbarmherzige kennet,
Darf aus dunkler Ferne sich auch dir nahen die Dichtkunst?
Weihe sie, Geist Schöpfer, vor dem ich hier still anbete,
Führe sie mir, als deine Nachahmerin, voller Entzückung,
Voll unsterblicher Kraft, in verklärter Schönheit, entgegen.

Durch Goethes und Schillers hexameter ist jeder kritik, welche den vers als undeutsch bemäkelt, der boden entzogen. Die hexameter eines Joh. H. Voss in der übersetzung des Homer, in der »Louise«, im »70. Geburtstag« u. s. w. sind viel zu antik-

regelmässig, um als norm gelten zu können, so virtuos der autor sie auch zu handhaben verstand, z. b.

Auf die Postille gebückt, zur Seite des wärmenden Ofens,
Sass der redliche Tamm, seit vierzig Jahren des Dorfes
Organist, im geerbten und künstlich gebildeten Lehnstuhl,
Mit braunnarbichtem Jucht voll schwellender Haare bepolstert.
Oft die Hände gefaltet, und oft mit lauterem Murmeln
Las er die tröstenden Sprüch und Ermahnungen. Aber allmählich
Starrte sein Blick, und er sank in erquickenden Mittagsschlummer.

Zu den besten hexametern konnte man die von A. W. v. Schlegel nur rechnen, so lange man den griechischen, nicht den deutschen hexameter suchte:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft, auf offener Meerhöh
Rings Horizónt ausdéhnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Dass der umwölbende Himmel die Schaar zahllóser Gestirne
Bei hell athmender Luft abspíegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter; ruhig umfassend
Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schooss auf
Kreissender Flut, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weithinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieselen oder entbrausen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbéitet das Schiff, dann plötzlich der Wog Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreisst:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder der Weisheit voll Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.
Heil dir, Pfleger Homers! ehrwürdiger Mund der Orakel!
Dein will ferner gedenken ich noch, und andern Gesanges.

Platen hat wol die reinsten hexameter antiken stils geschrieben:

Hast du Capri gesehn und des felsenumgürteten Eilands
Schroffes Gestad als Pilger besucht, dann weisst du, wie selten
Dorten ein Landungsplátz für nahende Schiffe zu spähn ist:
Nur zwei Stellen erscheinen bequem. Manch mächtiges Fahrzeug
Mag der geräumige Hafen empfahn, der gegen Neapels
Lieblichen Golf hindéutet und gegen Salerns Meerbúsen.
Aber die andere Stelle, sie nennen den kleineren Strand sie,
Kehrt sich gegen das ödere Meer, in die wogende Wildnis,
Wo kein Ufer du siehst, als das, auf welchem du selbst stehst.

oder:

Weil der Hexameter episches Maass den Hellenen gewesen,
Glaubst du, er sei deshalb Deutschen ein episches Maass?
Nicht doch! folge des Wissenden Rath: zu geringen Gedichten
Wend ihn an! Klopstóck irrte wie viele mit ihm.

oder:

Tragödien hab ich oft von hundert Ellen,
Doch nie ein richtig Distichon gelesen.
Hier siehst du eins auf dieses Blatt geschrieben,
So nimm es hin und lies es nach Belieben:
Möge die Welt durchschweifen der herrliche Dulder Odysseus,
Kehrt er zurück, weh euch! wehe dem Freiergeschlecht!

§ 203.

Nicht bloss zu grösseren und kleineren epischen dichtungen ist der hexameter verwendet worden, sondern auch in der lyrischen poesie (oden) und zwar in verbindung mit kürzeren versen; vgl. z. b. Fr. W. Zachariä, Der Choral, dessen zwei ersten strophen lauten:

1. Schlummer und schimmernder Reif und stille vertrauliche Wolken
Hängen schon über der schlafenden Welt.
Breite dich, einsame Nacht, mit sanfteinwiegenden Flügeln
Ueber die ruhige Hälfte der Welt.
2. Traurig versinkt die Natur in einen heiligen Schauer,
Wie er in Wäldern der Barden gewohnt,
Oder auch, wie er vordem auf menschenfeindliche Grotten
Frommer veralteter Einsiedler fiel.

Klopstock an Ebert:

1. Ebert, mich scheucht ein trüber Gedanke vom blinkenden Weine
Tief in die Melancholei!
2. Ach du redest umsonst, vordem gewaltiges Kelchglas,
Heitre Gedanken mir zu!
3. Weggehn muss ich und weinen! vielleicht dass die lindernde Thräne
Meinen Gram mir verweint. *etc.*

Die disticha, von Gottsched 1742 neu eingeführt, durch Klopstock seit 1748 in aufnahme gebracht, haben in Goethes elegien ihre volle pracht und in Schillers epigrammen ihre beweglichkeit bewährt.

Anm. Wertvolle sammlungen über das mischungsverhältnis zwei- und dreisilbiger füsse hat veröffentlicht H. Drobisch: Über die formen des deutschen Hexameters bei Klopstock, Voss und Goethe. Verh. der sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868. 1875.

II. Kürzere daktylishe Verse.

§ 204.

Reine daktyliche verse waren dem 17. jh. seit den bemühungen Aug. Buchners geläufig; von ihm stammen z. b. die die vierfüssigen durch zweifüssige unterbrochenen verse, (Schottel, Teutsche Haubt Sprache s. 904):

Lasset uns, | lasset uns | schauen im | garten,
Mindren der güldenen tulipen zahl!
Wollen wir arme noch morgen erwarten?
Sterbliche bleiben wir allezumahl.
Nicht seumet zu gehen!
Die blumen entstehen,
Der winter her kömt,
Die felder bereiffet,
Die wiesen zerschleiffet,
Alle behägliche lust uns benimt.

von Georg Greflinger die zweifüssigen:

Lasset uns scherzen,
Blühende herzen
Lasset uns lieben
Ohne verschieben.

oder in Schillers Punschlied:

Vier Elemente,
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

in Platens Christnacht:

Preis dem Geborenen
Bringen wir dar,
Preis der erkorenen
Gläubigen Schaar.

Vierfüssige daktylen hat Simon Dach in Anke van Tharaw:

Anke van Tharaw öss, de my geföllt,
Se öss mihn lewen, mihn goet on mihn gölt.
Anke van Tharaw heft wedder eer hart
Op my geröchtet on löw on on schmart.
Anke van Tharaw, mihn rihkdom, mihn goet,
Du mihne seele, mihn fleesch on mihn bloet.

Filip von Zesen, Ermunterung zur Fröhlichkeit (Helikon 1656, II, 116):

Lasset uns meien und kräntze bereiten,
Sehet, ach! sehet die fröhliche zeiten!
Sehet, ihr brüder und mercket hierbei;
Welche verönderung solches nur sei!

Chr. Gryphius, Der Hass (Poet. Wäld. s. 735):

Wetzet die schwerter und schärfet das eisen,
Welches den brüdern durchs herze soll gehn!
Habt ihr was grimmes, was hartes zu weisen,
Braucht mich und glaubt mir, ihr werdet bestehn!
Schaut, ich begehr auch mit eigenem schaden
Nur in dem blute der feinde zu baden! *etc.*

Joach. Neander, Der alles eitel Nennende (Wack. Leseb. II, 491):

Eitelkeit! eitelkeit! was wir hie sehen;
Eitelkeit! eitelkeit! was wir begehen;
Kindliche thaten und kindliches spiel,
Ist auch der alten ihr tegliches ziehl.

Eitelkeit! eitelkeit! köstlich sich zieren;
Eitelkeit! eitelkeit! trotzig braviren;
Prächtig sich kleiden in liebe der welt:
Mæssig sich schmücken den christen gefällt. *etc.*

Schiller's Dithyrambe zeigt sie mit kürzeren versen zu siebenzeiligen strophen verbunden:

Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum dass ich Bacchus den lustigen habe,
Kommt auch schon Amor der lächelnde Knabe,
Phöbus der Herrliche findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen, die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich die irdische Halle.

Theodor Körner, Gebet während der Schlacht, dessen erste strophe lautet:

Vater ich rufe dich!
Brüllend umwölkt mich der Dampf der Geschütze,
Sprühend umzucken mich rasselnde Blitze.
Lenker der Schlachten, ich rufe dich!
Vater du führe mich!

Während im allgemeinen daktylische verse mit einem ein- oder zweisilbigen fuss schliessen, finden sich doch auch vollständige daktylische vierfüssler mit unvollständigen verbunden, so z. b. in Platens chor zu einem drama Meleager:

Artemis, wälderbesuchende, schreitende
Ueber die thauigen Halme der Flur!
Deinen unsterblichen Bruder begleitende,
Bogengerüstete, jammerbereitende,
Höre der Flehenden reuigen Schwur!
Tilge die Spur
Deines gewaltigen Grimms und den Eber,
Den du gesendet verheerenden Gangs:
Sei wie Apollo der freundliche Geber
Süssen Gesangs!

§ 205.

Fünffüssige daktylen mit kürzeren daktylischen versen verbunden, erscheinen in dem kirchenlied des Joach. Neander, dessen erste strophe lautet:

Lobe den herren, den mächtigen könig der ehren,
Meine geliebete seele, das ist mein begehren.
Kommet zu hauff,
Psalter und harpffe, wacht auff,
Lasset die musicam hören!

Während beim hexameter der letzte fuss zweisilbig ist, gibt es noch einen anderen daktylischen sechsfüssler, bei welchem der letzte fuss einsilbig ist, z. b. in der Botin von Fr. Rückert:

Geh, o besoldete Botin der Liebe, verschwiegene Luft!
Sporne dich fernhin durch blumiges Thal und gebirgige Schluft!

Achtfüssige, die längsten daktylischen verse, die längsten verse, welche die deutsche dichtung überhaupt kennt, hat Andr. Gryphius in einem sonett (Wackern. Leseb. II, 395); doch beachte man die feste cäsur nach dem 4. fuss, durch welche das rhytmische ungethüm in zwei daktylische vierfüssler geteilt wird:

Schrecken und stille und dunkeles grausen, finstere kälte bedecket das land.
Itzt schläfft, was arbeit und schmertzen ermüdet, dies sind der traurigen einsamkeit stunden.

Nunmehr ist, was durch die lüfte sich reget, nunmehr sind menschen und thiere verschwunden.
Ob zwar die immerdar schimmernden lichter der ewig schitternden sternen entbrant.

§ 206.

Nicht weniger beliebt sind daktylische verse mit auftakt, die man vielfach irrigerweise als anapästische verse bezeichnet hat (im 17. jh. z. b. Schottel 906 ff.), obwol sie nicht einmal mit einem anapäst beginnen. Diese daktylischen verse mit auftakt sind aus den jambischen versschemata entwickelt, wie die daktylischen verse ohne auftakt aus den trochäischen. So ist denn auch in diesem fall besonders beliebt der zweifüssler

$$\times \mid \acute{\times} \times \times . \acute{\times} (\times),$$

z. b. bei Filip von Zesen (Helikon II, 108):

Die güldene sonne
Bringt leben und wonne,
Die finsternüss weicht,
Der morgen sich zeiget,
Die rötin aufsteiget,
Der monde verbleicht.

oder bei Paul Fleming (Lit. Ver. 82, 397):

O liebliche wangen,
Ihr macht mir verlangen,
Dies rothe, dies weisse
Zu schauen mit fleisse, *etc.*

Die häufigste form ist der vierfüssler

$$\times \mid \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} (\times),$$

z. b. bei G. Ph. Harsdörffer Von dem Wasser (Poet. Trichter 1647, I, 110) in vierzeiligen strophen:

1. Zer|fliessender | spiegel, sanft|wallende | flut,
Ver|stopfe nun | jene stets | strudelnde | quellen,
Ent|halte der | schuppichten | fischelein | brut,
Ver|zögere | deine kry|stalline | hellen!

2. Es fliessen die tage des lebens darvon,
Wie deine schnellflüchtige wellen verschiessen
Mit klatschrendem platzschendem lieblichem ton:
Gar glückliche freuden die jahre versüssen. *etc.*

und »der Frühling« in siebenzeiligen strophen mit zweifüsslern untermengt:

Der frostige winter ist endlich entwichen,
Der frostige schnee
Ist schleunig auf rasen und wasen verschlichen,
Es grünet der klee.
Dort wallet in wellen der rüstige mast
Und führet der schiffer geflügelte last
In offener see. *etc.*

Filip v. Zesen an seine lieb- und holdsälige Adelmund (Helikon II, 124) in sechszeiligen strophen:

Wie ist es, hat liebe mein leben besessen?
Wie? oder befündt sie sich leiblich in mier,
O liebliches leben? wem sol ichs zumessen,
Dass meine gebeine so zittern für ihr?
Ich gehe verirret, verwirret, und trübe
Und stehe vertieffet in lieblicher liebe. *etc.*

auf der schönen Rosinemund liebe Lippen (Helikon II, 128) in siebenzeiligen strophen:

Rosinemund, schöne Rosinemund, schaue,
Wirf deine leutseelige strahlen auf mich,
Dein lieber mund, welcher erfüllet mit taue,
Mit taue der götter, erhöbe nun sich:
Ihm sing ich zu ehren,
Dier bring ich zu hören
Sein edeles lob. *etc.*

Ermahnung zur Fröhlichkeit (Helikon II, 118):

Lentz, sommer, herbst, winter, und andere zeiten
Die müssen uns dienen zur nahrung und kost:
Der frühling lässt sträuser und kräntze bereiten,
Gibt blumen und kräuter, und ändert den frost;
Im frühling die vögel sich nehren und mehren,
Sie singen und klingen und lassen sich hören,
Dass täler und wälder und fälder zugleich,
Das alles erschallet und wallet vor freuden,
Wo Koridon, Sillis und andere weiden;
Die wiese voll blumen, voll fische der teich,
Mus unser ergötzligkeit helfen vermehren;
Die beume, die blühen und grünen mit macht,
Die hirsche sein lustig und lassen sich hören,
Ein iedes so lebet und schwebet, das lacht. *etc.*

und Märzlied in vierzeiligen strophen:

Auf, meine gedanken! vergesset der schmerzen!
Seid lustig von herzen im fröhlichen märzen!
O seht wie von kränzen des lenzen bestreut
Die erde die werthesten schätze mir beut! *etc.*

§ 207.

Verse dieser art waren im 17. jh. für tonmalerei ausgewählt worden, besonders von den Nürnberger dichtern, z. b. Johann Klaj (Schottel s. 910):

Es drummeln die kupfernen drummel und summen,
Es paukken die heiseren paukken und brummen,
Es ludeln und dudeln die schleiffenden pfeiffen,
Schalmeien die reihen und spiele verschweifen *etc.*

Sigmund von Birken »Frühlingswillkomm« auf art der gespräche (Wackern. Leseb. II, 416):

Es fünken, und flinken, und blinken
Buntblümichte auen.
Es schimmert, und wimmert, und glimmert
Früperlenes tauen.
Es zittern, und flittern, und splittern
Frischläubichte äste:
Es säuseln, und bräuseln, und kräuseln
Windfriedige Bläste. *etc.*

in dem refrain der Lustigen Musikanten von Clem. Brentano:

Es brauset und sauset das Tambourin,
Es prasseln und rasseln die Schellen darin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern,
Um Kling und um Klang
Um Sing und um Sang
Schweifen die Pfeifen und greifen
Ans Herz
Mit Freud und mit Schmerz.

§ 208.

Hierher gehören aber auch andere gattungen, wie z. b. Bürgers Der kaiser und der abt:

Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnurrig:
Es war mal ein Kaiser, der Kaiser war kurrig.
Auch war mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr;
Nur schade! sein Schäfer war klüger als er. *etc.*

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain:

Im Garten des Pfarrers von Taubenhain
Gehts irre bei Nacht in der Laube
Da flüstert und stöhnts so ängstiglich;
Da rasselt, da flattert und sträubet es sich,
Wie gegen den Falken die Taube. *etc.*

Th. Körner »Lützows wilde Jagd« hat im schlussvers zweisilbigen auftakt:

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?
Hör's näher und näher brausen.
Es zieht sich herunter in düstern Reih'n,
Und gellende Hörner schallen darein,
Und erfüllen die Seele mit Grausen.
Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt,
Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

§ 209.

Bei den dichtern des 17. jh. finden sich auch nicht selten gedichte, in welchen gereimte daktylische verse mit und ohne auftakt zu strophen verbunden sind, und dies gibt den beleg dafür ab, dass wir es nicht mit anapästischen versen zu tun haben; z. b. Filip von Zesen an die gute Gesellschaft (Helikon II, 119):

Ihr liebesten brüder, seid lustig und munter
Und schlukket den Malvasier wakker hinunter.
Erzeiget euch frölich,
Und ob ihr gleich ehlich
Des meistenteils lebet;
Dan sehet wie schwebet
Doch alles in freuden:
Drum meidet das leiden,
Lebet in freuden, bis kommet die nacht,
Da sich ein ieder nach Betleheim macht.

als H. Bartholomeus Heinsius zum meister der freien künste gemacht ward (Helikon II, 110) in zehnzeiligen strophen:

Solte die tugend so liegen verschwiegen?
Solte die wissenschaft ehrenloss sein?
Solten die künste verdunkelt erliegen
Ohne belohnung und würden? ach nein!

Die Helikoninnen
Erwecken die sinnen
Und winden den krantz;
Die hochzeit herdringet,
Das seitenspiel klinget,
Unsre Sofie, die zieret den tantz. *etc.*

G. Ph. Harsdörffer Friedenshoffnung (Poet. Trichter 1647, I, 108) in zehnzeiligen strophen:

Trommel und pfeiffen, herpaucken, trompeten
Donnerkartaunen und hagelmusqueten,
Eiserne schlossen, blitz, kugel und keul,
Rauben, mord, brennen und jammergeheul,
Bluttriefende degen,
Dollrasende waffen,
Das puffen und paffen
Der rollenden wägen
Entweiche nun weit
Des guldenen friedens behäglicher zeit. *etc.*

E) Anapästische Verse.

§ 210.

Anapäste sind erst in der neueren zeit durch die Romantiker üblich geworden mit der licenz, statt der zweisilbigen eingangssenkung (× × ×́) einsilbige (× ×́) zu gebrauchen, wie im hexameter neben ×́ × × auch ×́ × gestattet war. Goethe hat nach dem beispiel von A. W. v. Schlegel's Jon in der Pandora einen versuch mit dieser versform gemacht:

(×) × ×́ . × × ×́ . × × ×́ . × × ×́ (×)

Sie steiget hernieder in tausend Gebilden,
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
Nach heiligen Massen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt,
Mir erschien sie in Jugend-, in Frauengestalt.

Reimlos erscheinen anapästische vierfüssler (dimeter) bei Platen IV, 26:

O du Weltunheil! o du Schicksalstag!
Er enteilt, er entdeckt mir das Geld, er entdeckt
Mir den rötlichen Wicht!

Und er zaust mir den Wicht und erobert das Geld,
Er ergreift, der Barbar, mit der Rechten den Schopf
Des Geliebten, o weh! und die Linke durchwühlt
Habgierig indes die Ducaten! *etc.*

Nach der ersten anapästischen dipodie fällt die cäsur. Daher die aus einer anapästischen dipodie bestehenden verse in Fouqué's Turmwächterlied:

Am gewaltigen Meer
In der Mitternacht,
Wo der Wogen Heer
An die Felsen kracht,
Da schau ich vom Thurm hinaus.
Ich erheb einen Sang
Aus starker Brust
Und mische den Klang
In die wilde Lust,
In die Nacht, in den Sturm, in den Graus. *etc.*

Die verbindung zweier anapästischer dipodien (dimeter) ergibt ein dem antiken anapästischen tetrameter vergleichbares von Platen viel freier gestaltetes siebenfüssiges versmass mit fester cäsur nach dem 4. anapäst, in der »verhängnisvollen Gabel« (Werke IV, 30—32, 33—36, 45—53, 65—70, 80– 82) und im »romantischen Oedipus« (IV, 104—107 und 185—189), sowie der Parabase von 1835 (IV, 239—243), z. b.:

Seit äl|tester Zeit | hat hier | es getönt, || und so oft | im erneu|enden Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt, klang auch ein germanisches Lied nach.
Zwar lange verhallt ist jener Gesang, den einst des Arminius Heerschaar
Anstimmend gejauchzt in des Sieges Festschritt, auf römischen Gräbern getanzt ihn.
Doch blieb von der Zeit des gewaltigen Karls wol noch ein gewaltiges Lied euch,
Ein gewaltiges Lied von der mächtigen Frau, die erst als zarteste Jungfrau
Dasteht, und verschämt, voll schüchterner Huld, dem erhabenen Helden die Hand reicht,
Bis dann sie zuletzt, durchs Leben gestählt, durch glühende Rache gehärtet,
Graunvoll auftritt, in den Händen ein Schwert und das Haupt des enthaupteten Bruders. *etc.*

F) Verse mit künstlicheren antiken Versfüssen.

§ 211.

Unter den aus künstlicheren versfüssen zusammengesetzten antiken versen, welche fast sämmtlich im Deutschen nachzuahmen versucht worden sind, verdienen nur einige wenige besonders erwähnt zu werden. An den stellen, wo nach dem antiken brauch die vollen versaccente liegen, verwenden unsere dichter in freiem wechsel entweder rhythmische haupt- oder rhythmische nebenaccente und das ergibt etwas wesentlich anderes als antike verse.

1. Aus zwei choriamben bestehende verse:

$$\acute{\times} \times \times \acute{\times} . \acute{\times} \times \times \times \acute{\times},$$

z. b. in Goethe's Pandora:

Mühend versenkt ängstlich der Sinn
Sich in die Nacht, suchet umsonst
Nach der Gestalt. Ach wie so klar
Stand sie im Tag sonst vor dem Blick!

2. Der kleinere asklepiadeische vers, bestehend aus zwei durch die cäsur getrennten choriamben mit einem trochäus als basis und mit einem jambus als schluss:

$$\acute{\times} \times . \acute{\times} \times \times \acute{\times} \parallel \acute{\times} \times \times \acute{\times} . \times \acute{\times},$$

z. b. Ramler's Ode an Friedrich den zweiten:

Friedrich! du dem ein Gott das für die Sterblichen
Zu gefährliche Loos eines Monarchen gab,
Und (ein Wunder für uns) der du dein Loos erfüllst!
Ach! kein Denkmahl aus Stein himmelan aufgethürmt
Sagt der Nachwelt dein Lob. Hebe zur herrlichsten
Aller Städte, die je Reichthum und Macht erschuf,
Deine Thronstadt empor! alle die Tempel, der
Pallas und dem Apoll und dem verwundeten
Unbezwinglichen Mars heilig, sind Trümmer einst. *etc.*

und Schiller's »Die Grösse der Welt« in den beiden ersten zeilen jeder der sechszeiligen strophen, welchen ein zweifüssiger trochäus, ein pherekrateischer vers und zwei glykoneische folgen:

Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg ich des Windes Flug,
Bis am Strande
Ihrer Wogen ich lande.
Anker werf, wo kein Hauch mehr weht,
Und der Markstein der Schöpfung steht. *etc.*

3. Der grössere asklepiadeische vers, bestehend aus drei choriamben mit einem trochäus als basis und einem jambus als schluss:

$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times\overset{\times}{\times}.\overset{\times}{\times}\times\times\overset{\times}{\times}.\overset{\times}{\times}\times\times\overset{\times}{\times}.\times\overset{\times}{\times},$$

z. b. Platen Serenade:

Schönheitszauber erwirbt keiner so leicht ohne der Sprödigkeit
Mitgift. Dieses erfuhr jeder und ich, Klagender, weiss es auch!
Zwar mir lächelte manch freundlicher Blick süsse Verständigung
Zu; bald wär ich erhört, brächte mir, ach! blinder Genuss Genuss;
Doch ich seufze ja nur Liebe zu dir, Liebe zu dir ja nur!
Ach und während ich hier klage, vielleicht dient ein Gestirn indes
Als Wegweiser für ihn, welcher den Arm über die Schulter dir
Legt und Küsse vielleicht freudeberauscht griechischen Lippen stiehlt!

und A. W. v. Schlegel Die Spindel:

Spindel, hold dem Gespinst, Gabe der blauäugigen Pallas du,
Arbeit schaffend dem hauswirthlichen Weib, welches dich lenken kann,
Sei zur glänzenden Stadt Nileus getrost meine Begleiterin,
Wo der Kypris, mit Schilfrohre bedeckt, grünet das Heiligtum. *etc.*

oder mit weiblichem reim und ohne den einleitenden trochäus, z. b. Fr. Rückert:

Sähst du, o Herz, hast du gesehn, wie auf den Fluren heute
Rosen, die er gestern gepflanzt, Frühling im Wind zerstreute?

4. Ionici a minori sind verwendet worden z. b. von J. H. Voss Die Jägerin:

$$\times\times\overset{\times}{\times}\overset{\times}{\times}.\times\times\overset{\times}{\times}\overset{\times}{\times}.\times\times\overset{\times}{\times}\overset{\times}{\times}.\times\times\overset{\times}{\times}\overset{\times}{\times}$$

Was ermahnt ihr zu dem Siegsmahl um dem Kronhirsch mich, den
Waidmann?
Was entlockt ihr mich der Einöd in das Prachtzelt der Bewirtung,
Wo das Waldhorn mit Gesang hallt? *etc.*

von Goethe in der Pandora:

Meinen Angstruf, Um mich selbst nicht: Ich bedarfs nicht:
Aber hört ihn! Jenen dort helft, Die zu Grund gehn:
Denn zu Grund ging Ich vorlängst schon.

Cap. V. Strophenformen.

§ 212.

Die unterscheidung epischer und lyrischer strophen ist für die neuzeit ohne belang. Auch die lyrische strophe ist seit Opitz meist für declamationsvortrag bestimmt. Es ist die loslösung der lyrischen poesie von der musik eingetreten. Bis in den anfang des 17. jh. ist lyrik stets gesungenes lied; in der neuzeit giebt es neben der gesungenen auch eine gesprochene lyrik. Die rhythmik der lyrischen strophen ist also nicht mehr von dem rhythmus der melodien abhängig.

Vgl. R. v. Liliencron, Die chorgesänge des lateinisch-deutschen schuldramas im 16. jh. Vierteljahrschr. f. Musikwiss. 6, 309.

A) Antike Strophen.

§ 213.

Im 16. und 17. jh. wurden zunächst die strophenformen der griechischen und lateinischen lyrik in der deutschen poesie nachgebildet, vornehmlich die sapphische, die alkäische und die asklepiadeische strophe. Aber auch die übrigen antiken strophen sind versucht worden, sogar die pindarische odenform, jedoch gereimt, von G. Rud. Weckherlin (Wackern. Leseb. II, 259), M. Opitz u. a. (vgl. Schottel s. 978—980). In neuerer Zeit dichtete Platen in dieser form (II, 233—265). Künstler wie Klopstock und Platen beschränkten sich aber nicht auf die nachahmung der antiken strophenformen, sondern schufen durch neue kombinationen antiker masse neue formen.

I. Die sapphische Strophe.

§ 214.

Die sapphische strophe hat folgende gestalt:

$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times$$

Schon die deutsche kirchliche dichtung des ausgehenden mittelalters hat diese strophe gelegentlich übernommen. Im

16. jh. wurde sie auch in weltlicher dichtung beliebt. Die verse der deutschen strophen haben nichts mit den antiken gemein, sondern sind die einheimischen und tragen endreim; z. b. bei Martin Myllius 1517 (Ph. Wackernagel Kirchenlied II, 1103), bei dem zwei strophen lauten:

Nachdem den Menschen Cherubin mit schaden
Aussiagt von fröd des Paradyss, beladen
Mit schwerer sünd, das er do solt beklagen
Und sünd bewainen,
Do wurd gemainlich gut und böss verloren,
Es kem dann gott, von rainer magt geboren,
Die er von ewigkeit hat ausserkoren,
Möcht vnnss verainen.

Ferner Joh. Kolross 1532 (tüdtsche saphica):

Gott grüess üch schone, hir in einer gmeyne
Vff disem plone, alle gross und kleyne
Herren und gsellen, losen was wir wellen,
Üch hie erzellen.

Diese und andere beispiele bei Wackern. Leseb. II, 26 ff.

Reimlos in den langzeilen mit cäsurreim erscheint die strophe zuerst bei Joh. Clajus (1578):

Lobet mit zimbeln der ob allen himeln
Dich mit heil zieret, benedeit, regieret,
Noch gesund sparet, wider angst bewaret,
Lobe den herren.

Aber dies fand keine nachahmung. Die gereimte sapphische strophe blieb zunächst im kirchenlied. Aus der mitte des 16. jh. ist die strophe (WKL IV, 168):

Lobet den herren, denn er ist sehr freundlich,
Es ist sehr köstlich unsern gott zu loben,
Sein lob ist schöne und lieblich zu hören:
Lobet den herren!

Im christlichen Gesangbüchlein des Cyr. Spangenberg (Eisleben 1568) steht unter no. 119: »der 61. Psalm Davids Miserere etc. »Im Thon Integer vitae scelerisque purus etc. Oder wie man »singt: Dancket dem Herren der uns all thut nehren, verfasst »durch Benedikt Thaurer aus Eisleben«; die erste strophe lautet (WKL IV, 550):

Gott sei mir gnedig, in der not barmhertzig,
Nach deiner güte sterck mir mein gemüte,
Mein sünd gar eben wolstu mir vergeben
Und ewig leben.

Ein anderes lied des 16. jh., angeblich von B. Ringwald (doch vgl. WKL V, 49), beginnt also:

Wend ab deinen zorn, lieber herr mit gnaden
Und lass nicht wüten deine blutge rute,
Richt uns nicht streng nach unsern missethaten,
Sondern nach güte.

Ums jahr 1630 dichtete Joh. Heermann ein Passionslied in dieser form (Wackern. Leseb. II, 355), dessen anfang lautet:

Hertzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Dass man ein solch scharf urteil hat gesprochen?
Was ist die schuld? in was für missethaten
Bist du gerathen?

Ein anderes beispiel ist von Paul Gerhard, dessen erste strophe lautet:

Lobet den herren, alle die ihn fürchten,
Lasst uns mit freuden seinem namen singen,
Und preis und dank zu seinem altar bringen,
Lobet den herren!

Dagegen bedienten sich andere dichter des 17. jh., schon mehr der antiken form sich nähernd, einer strophe, in welcher jeder der verse neben den zweisilbigen einen dreisilbigen fuss enthält; so in einem lied von Matthäus Apelles von Löwenstern († 1648), dessen erste strophe lautet:

Christe du beistand deiner kreuzgemeine,
Eile mit hülf und rettung uns erscheine,
Steure den feinden, ihre blutgedichte
Mache zu nichte!

von Hans Plaue (Zesens Leiter zum hochd. Helikon s. 135):

Lustige Saffo, lass die seiten klingen,
Edele musen, fanget an zu singen,
Liebliche Nymfen, schikket euch zu springen,
Tantzen und schertzen. *etc.*

von Jonas Daniel Koschwitz 1639 (W. Wackernagel, Kl. Schr. II, 52):

Musen, ihr musen, stehet und erachtet,
Jupiters töchter, klaget und betrachtet,
Alle neun schwestern, machet ohne länge
Grabegesänge. *etc.*

und von Filip von Zesen (Leiter zum Helikon s. 129):

Liebster gott, brauche doch deine rechte,
Lindre die noht, die dein elende knechte
Itzo betrifft, heile die tieffen wunden,
Die wir empfunden. *etc.*

Noch genauer nach dem antiken schema gebaut, aber immer noch mit reimen versehen, sind die bei Schottel s. 918—919 angeführten beispiele, nemlich mit gepaarten reimen:

Jetzt vermehrt sich ungelükk und viel jammer,
Böser krieg uns schläget mit starkem hammer:
Gott! den krieg doch endlichen stürtze nieder,
Rette doch wieder!

oder mit vier gleichen reimen:

Liebster Jesu, kindelein uns geboren,
Grosser gott, von ewigkeit uns erkohren,
Uns, die wir ja waren so gar verlohren,
Neige die ohren!

§ 215.

Im 17. jh. gewann die strophe grössere verbreitung, in aufnahme kam sie erst durch die Anakreontiker des 18. jh., die den reim geopfert und den versen meist steigenden rhythmus gegeben haben, z. b. in den Freundschaftlichen Liedern:

Komm, banger Sorgen Feindin, edle Dichtkunst,
Komm du den meisten unbekannte Tugend,
Komm du von wenigen erfahrne Freundschaft,
Führ auch itzt den Kiel.

Die regel, dass der dreisilbige fuss die mitte des sapphischen verses einnehmen müsse, wurde nicht festgehalten. Am üblichsten ist die von Klopstock eingeführte veränderung, dass der dreisilbige fuss im ersten verse die erste, im zweiten die zweite und im dritten die dritte stelle einnimmt:

$$\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times.\overset{\times}{\times}\times$$
$$\overset{\times}{\times}\times\times.\overset{\times}{\times}\times$$

z. b. Die todte Clarissa:

Blume! du stehst verpflanzet, wo du blühest,
Werth, in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Werth, schnell wegzublühen, der Blumen Edens
Bessre Gespielin!

Chrn. v. Stolberg »Die Blicke«:

Röthliche goldbesäumte Wolken hüllen
Ihre Strahlen nicht mehr! Sie kommt, die Sonne!
Blickt allgütige lächelnde Freud uud junges
Leben hernieder. *etc.*

Matthisson »Lauras Quelle«:

Quelle, dich grüsst mein Blick mit Sehnsuchtsthränen,
Seit am Blumenaltare deiner Ufer,
Seit im Tempel deiner Gesträuche Laura
Weinend mit Gott sprach. *etc.*

Hölderlin weicht von der Klopstockschen regel nur darin ab, dass er im dritten vers den dreisilbigen fuss nicht an die dritte, sondern an die vierte stelle setzt, z. b. »Unter den Alpen gesungen«:

Heilige Unschuld, du der Menschen und der
Götter liebste Vertrauteste! du magst im
Hause oder draussen ihnen zu Füssen
Sitzen den Alten. *etc.*

Durchweg an zweiter stelle steht der dreisilbige fuss, sodass anstatt des sapphischen verses der trochäische Hendekasyllabus (§ 196) gesetzt ist, in Matthissons ehedem berühmter ode »Adelaide«:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide!
In der spiegelnden Fluth, im Schnee der Alpen,
In des sinkenden Tages Goldgewölken,
Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildniss,
Adelaide! *etc.*

In neuerer zeit kehrte man aber meist zu der antiken ordnung der füsse zurück, so Chamisso »Im Herbst«:

Niedrig schleicht blass hin die entnervte Sonne,
Herbstlich goldgelb färbt sich das Laub, es trauert
Rings das Feld schon nackt, und die Nebel ziehen
Ueber die Stoppeln. *etc.*

so Platen »Pyramide des Cestius«:

Oeder Denkstein, riesig und ernst beschaust du
Trümmer bloss, Grabhügel, den Scherbenberg dort,
Hier die weltschuttführende, weg von Rom sich
Wendende Tiber!
Stolze Prunksucht thürmte dich einst, o Grabmal,
Als vor zwein Jahrtausenden hier Augustus
Sich der Welt aufdrang, der erschreckten durch die
Leiche des Cäsar. *etc.*

Vgl. E. Brocks, Die sapphische strophe und ihr fortleben im lat. kirchenlied des Mittelalters und in der neueren deutschen dichtung. Programm Marienwerder 1890.

II. Die alkäische Strophe.

§ 216.

Die antike alkäische strophe besteht aus vier zeilen nach dem schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

d. h. der rhythmus ist steigend-fallend; eine weibliche cäsur liegt nach der 5. silbe, die beiden ersten verse tragen 5, die beiden letzten 4 hebungen, das schema der deutschen strophen wäre danach so anzusetzen:

× ×́ . × ×́ × ‖ ×́ × × . ×́ × . ×́
× ×́ . × ×́ × ‖ ×́ × × . ×́ × . ×́
× ×́ . × ×́ . × ×́ . × ×́ ×
×́ × × . ×́ × × . ×́ × . ×́ ×

Charakteristisch ist der männliche ausgang der beiden ersten, der weibliche ausgang der beiden letzten zeilen; charakteristisch

die freiheit, auch die ersten zeilen wie die der sapphischen strophe mit fallendem rhythmus zu beginnen, d. h. die einheimischen dipodien zu verwerten.

§ 217.

Auch die alkäische strophe fand gleich der sapphischen bei uns schon frühzeitig aufnahme (vgl. Schottel s. 919); auch sie wurde mit endreim versehen; z. b. aus der ersten hälfte des 17. jh. in Matthäus Apelles v. Löwenstern's Loblied:

Nun préiset álle góttes barmhértzigkèit!
Lobt ihn mit schalle, wértheste Chrístenhèit!
Er lässt dich freundlich zu sich laden:
Freue dich, Israel, seiner gnaden!

Ihre eigentliche blütezeit beginnt aber erst mit Klopstock, der sich ihrer besonders häufig bediente, z. b. »Dem Erlöser«:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! wer bin ich,
Dass ich mich auch in die Jubel dränge?

»an Gott«:

Ein stiller Schauer deiner Allgegenwart
Erschüttert, Gott! mich. Sanfter erbebt mein Herz
Und mein Gebein. Ich fühl, ich fühl es
Dass du auch hier, wo ich weine, Gott! bist.

»an Fanny« und »der Abschied«. Ferner Fr. Leop. v. Stolberg »an Lavater«:

Im Rosenschleier lächelt die Sonne noch
Von Schneegebirgen freundlich ins Quellenthal,
Und kühler Abendwinde Fittig
Kräuselt die Fläche des stillen Sees.

und »der Genius«, Chrn. v. Stolberg »Blücher«, Fr. Hölderlin »an die Parzen«:

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen,
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Dass williger mein Herz vom süssen
Spiele gesättiget dann mir sterbe.

Noch freier hat Platen die cäsur behandelt, z. b. »Florenz«:

Hier tändle Glück und Jugend, den Dichter nur
Zum strengen Ernst anfeuert die Zeit, nur ihn
Und ihm zerbricht sein früh'res Leben
Unter den Händen wie Knabenspielzeug.

III. Asklepiadeische Strophen.

§ 218.

Die erste asklepiadeische strophe (asclepiadeo-glyconica) setzt dreimal den kleineren asklepiadeischen vers und schliesst mit einem glykoneischen vers:

⏑ × . ⏑ × × × ⏑ || ⏑ × × × ⏑ . × ⏑
⏑ × ⏑ × × × ⏑ || ⏑ × × × ⏑ . × ⏑
⏑ × . ⏑ × × × ⏑ || ⏑ × × × ⏑ . × ⏑
⏑ × . ⏑ × × × . ⏑ × . ⏑

z. b. Klopstock's »Friedrich der Fünfte«:

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein, und Vater des Vaterlands.

Platen (II, 179):

Mag altrömische Kraft ruhen im Aschenkrug,
Seit Germania sich löwenbeherzt erhob;
Dennoch siehe, verrät manche behende Form
Roms ursprüngliche Seele, Roms
Jüngling seh ich, um den stäubte des Übekampfs
Marsfeld, oder getheilt schäumte die Tiber, der
Voll kriegslustigen Sinns, gegen Cherusker selbst,
Wurfabwehrende Schilde trug. *etc.*

§ 219.

Die zweite asklepiadeische strophe (asclepiadeo-pherecratico-glyconica) schliesst mit zwei kürzeren versen (einem pherekrateischen und einem glykoneischen):

⏑ × . ⏑ × × × ⏑ || ⏑ × × × ⏑ . × ⏑
⏑ × . ⏑ × × × ⏑ || ⏑ × × × ⏑ . × ⏑
⏑ × . ⏑ × × . ⏑ × .
⏑ × . ⏑ × × × . ⏑ × . ⏑

Diese strophe begegnet in freierer form schon im 16. jh. als Asclepiadeum gliconium (Wackern. Leseb. II, 31):

Nun lond uns fromme lüdt loben den herren millt
Der uns bhüet alle zyt, er ist die hülff und schillt
Deren die jm vertruwen,
Förchtend, lieben vf in buwen.

Klopstock hat die strophe viel gebraucht, z. b. »Friedensburg«:

Selbst der Engel entschwebt Wonnegefilden, lässt
Seine Krone voll Glanz unter den Himmlischen,
Wandelt unter den Menschen,
Mensch, in Jünglingsgestalt umher.

»an Gleim«:

Der verkennet den Scherz, hat von den Grazien
Keine Miene belauscht, der es nicht fassen kann,
Dass der Liebling der Freude
Nur mit Sokrates Freunden lacht.

namentlich aber Hölderlin z. b. »an die Deutschen«:

Spottet ja nicht des Kinds, wenn es mit Peitsch und Sporn
Auf dem Rosse von Holz muthig und gross sich dünkt!
Denn, ihr Deutschen, auch ihr seid
Thatenarm und gedankenvoll.

Oder kommt, wie der Strahl aus dem Gewölke kommt,
Aus Gedanken die That? Leben die Bücher bald?
O ihr Lieben, so nehmt mich,
Dass ich büsse die Lästerung!

B) Italienische Strophen.

I. Das Sonett.

§ 220.

Unter den modernen reimstrophen romanischer herkunft hat am frühesten bei uns eingang gefunden und ist bis heute am beliebtesten geblieben das sonett, von Opitz nach seinen holländischen vorbildern klinggedicht genannt. Das sonett hat seine heimat in Italien, ist aber zu uns durch französische und holländische vermittlung gekommen. Es ist eine aus 14 zeilen bestehende, nach dem alten princip der dreiteiligkeit

(§ 107 ff.) gebaute strophe: zwei vierzeiler (quartette) bilden den anfang, zwei dreizeiler (terzette) den abschluss. Die reimstellung ist bei den quartetten umarmend (abba : abba), in den terzetten kreuzend in mannigfaltigen ordnungen (cde : cde; cde : edc; cde : dce; u. s. w.).

H. Welti, Geschichte des sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884.

§ 221.

Das sonett wurde bei uns schon im 16. jh. versucht, zuerst im jahr 1556 (Arch. f. Litgesch. 9, 4) von Fischart und Paul Melissus Schede (Wackern. Leseb. II, 124), dann aber hauptsächlich im 17. jh. von den Renaissancepoeten unter führung von Opitz. Man erlaubte sich nicht bloss weibliche, sondern auch männliche reime und wählte als verse meist den alexandriner, aber auch vers communs, vierfüssige trochäen, vierfüssige jamben, trochäische octonare, daktylische verse u. s. w.

Z. b. Opitz in gemeinen versen:

Au weh! ich bin in tausendt tausendt schmertzen,
Vnd tausendt noch! Die seuftzer sind vmbsonst
Herauff geholt, kein anschlag, list noch kunst
Verfängt bei ihr. Wie wann im kühlen mertzen
Der schnee zuegeht durch kraft des himmels kertzen
Vnd netzt das feldt; so feuchtet meine brunst
Der zehren bach, die noch die minste gunst
Nicht ausgebracht: mein' augen sind dem hertzen
Ein schädlich gifft: das denken an mein liecht
Macht das ich irr' und weiss mich selber nicht,
Macht, das ich bin gleich einem blossen scheine,
Das kein gelenk' und gliedtmass weder krafft
Noch sterke hat, die adern keinen safft
Noch blut nicht mehr, kein marck nicht die gebeine.

Derselbe in alexandrinern:

Ich muss bekennen nur, wol tausendt wündtschen mir,
Vnd tausendt noch dar zue, ich möchte die doch meiden,
Die mein ergetzung ist, mein trost, mein weh vnd leiden,
Doch macht mein starckes hertz vnd ihre grosse ziehr,
An welcher ich sie selbst dir, Venus, setze für,
Das ich, so lang' ein hirsch wird lieben püsch vnd heiden,

So lange sich dein sohn mit threnen wird beweiden,
Wil ohne wancken stehn vnd halten vber jhr.
Kein menschlich weib hat nicht solch gehn, solch stehn, solch lachen,
Solch reden, solche tracht, solch schlaffen vnnd solch wachen:
Kein waldt, kein heller fluss, kein hoher berg, kein grundt
Beherbrigt eine Nymf', an welcher solche gaben,
Zue schawen mögen sein, die so schön haar kan haben,
Solch' augen als ein stern, so einen roten mund.

Anm. Von der mannigfaltigkeit der versformen gibt folgende übersicht ein bild. Vers communs: Paul Fleming »Neuer Vorsatz« (Wack. II, 360) und A. Gryphius Sonette II, 2 (Wack. II, 394); Vers communs mit alexandrinern wechselnd: A. Gryphius Sonette III. 13; Vers communs in den quartetten und alexandriner in den terzetten: A. Gryphius III, 16; vollständige alexandriner mit halben (erste hälfte) wechselnd: A. Gryphius Son. III, 45; die aussenverse der quartette und die schlussverse der terzette alexandriner, sonst vierfüssige jamben: A. Gryphius Son. III, 67; vierfüssige trochäen: Paul Fleming »Bei einer Leichen« und »Auf ihre Gesundheit« (Wack. II, 364); vierfüssige jamben und nur der letzte vers eines jeden terzetts alexandriner: A. Gryphius Son. II, 20; alexandriner und nur die beiden ersten verse eines jeden terzetts vierfüssige trochäen: A. Gryphius Son. III, 18; die aussenverse der quartette und die schlussverse der terzette antispastische und die übrigen gewöhnliche trochäische octonare: Filip v. Zesen Helikon II, 73; die beiden ersten verse des ersten terzetts vierfüssige trochäen und die des zweiten vierfüssige jamben mit überschiessender senkung, die schlussverse der terzette antispastische trochäische octonare, in den quartetten aber alexandriner: A. Gryphius Son. III, 19; die aussenverse der quartette Vers communs, der schlussvers eines jeden terzetts alexandriner, der zweite vers eines jeden quartetts und die beiden ersten verse des zweiten terzetts dreifüssige jamben mit überschiessender senkung, der dritte vers eines jeden quartetts zweifüssige jamben mit überschiessender senkung und die beiden ersten verse des ersten terzetts vierfüssige trochäen ohne schlusssenkung: A. Gryphius Son. V, 9; beide arten gewöhnlicher trochäischer octonare mit einander verbunden: A. Gryphius Sonette IV, 54; jambische septenare: Filip von Zesen Helikon II, 14; jambische octonare (zum teil mit überschiessender senkung): A. Gryphius Son. IV, 20; trochäische octonare mit stumpfem schluss in den quartetten und jambische octonare mit überschiessender senkung nebst jambischen senaren in den terzetten: A. Gryphius Sonette II, 49; daktylische verse von der form

$\acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \mid \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} \times \times . \acute{\times} (\times)$

A. Gryphius »Mitternacht« Sonette II, 4 (Wack. II, 395); zwei alexandriner von zwei kurzen trochäischen versen ($\acute{\times} \times \acute{\times}$) eingeschlossen

bilden je ein quartett und zwei lange daktylische verse von der eben erwähnten form mit folgenden vers commun bilden je ein terzett: A. Gryphius Son. II, 48; vierfüssige daktylen: Zesen Helikon II, 108; vierfüssige anapäste: ibid. II, 117 u. s. w.; ein Sonett ohne reim bei Chr. Gryphius (»Ungereimtes Sonett« Poet. Wälder I, 826).

§ 222.

Im laufe des 18. jh. ward das sonett mehr und mehr vernachlässigt, bis Bürger, die Romantiker, und danach, wenn auch zögernd, Goethe es wieder in aufnahme brachten. Dieser richtung setzte sich vor allem Joh. H. Voss entgegen, welcher sich in den nachahmungen der antiken, auch der für die deutsche sprache abenteuerlichsten versmasse gefiel und diese seltsamer weise für ausführbarer hielt als die nachahmung der italiener im sonett; zur verspottung desselben dichtete er selbst eine aus mehreren sonetten bestehende »Klingsonate« (Wack. II, 921—922).

Mit der wiederbelebung des sonetts kamen nach dem vorbilde der Italiener die fünffüssigen jamben im sonett zur geltung; seltener finden sich trochäische fünffüssler verwendet, so bei Bürger. Von den italienischen regeln, dass die reime weiblich und die reimstellung fest geordnet sei, haben sich viele der neueren frei gemacht.

Was durch diese dichtungsart zu erreichen ist, hat A. W. von Schlegel in seinem mustersonett ausgesprochen (Wackern. Leseb. II, 1286):

Zwei Reime heiss ich viermal kehren wieder
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
Dass hier und dort zwei eingefasst von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.
Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.
Den werd ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.
Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen
Und reines Ebenmass der Gegensätze.

Das sonett enthält nur einen hauptgedanken, der in den beiden quartetten entwickelt, in den terzetten zum abschluss gebracht wird; zugleich muss jedes quartett und wo möglich auch jedes terzett den sinn für sich abschliessen: auf keinen fall darf der sinn aus den quartetten in die terzette überspringen.

§ 223.

Ein sonettenkranz (*Sonetti a corona*) besteht aus 14 sonetten, welche so mit einander verbunden sind, dass die schlusszeile des vorhergehenden sonetts jedesmal als die anfangszeile des folgenden wiederholt wird; die schlusszeile des letzten sonetts aber ist eine wiederholung der anfangszeile des ersten. An diese 14 sonette schliesst sich dann noch ein fünfzehntes an, das sogenannte meistersonett, welches aus den anfangszeilen jener 14 sonette gebildet wird, und zwar in derselben ordnung wie die sonette auf einander folgen. Die anfangszeilen der sonette müssen daher dem sinne nach so beschaffen sein, dass sie sich an einander reihen lassen, und zugleich solche reime haben, dass sie bei ihrer verbindung wieder ein regelrechtes sonett bilden. Als beispiel dienen die sonettenkränze von J. G. Schoch (1660) und Fr. W. Riemer.

§ 224.

Eine besondere abart des sonetts ist das sogenannte geschwänzte sonett (*il sonetto colla coda*), das bei den Italienern als spottgedicht sehr beliebt ist. Es besteht aus einem vollständigen sonett, welchem noch ein oder mehrere terzette als geleit (§ 116) angehängt werden. Jedes der angehängten terzette muss mit einem halbvers beginnen, der mit der mittelzeile des nächstvorhergehenden terzetts reimt; die zweite zeile kann reimlos für sich stehen, die dritte mit der ersten oder zweiten reimen. In Deutschland ist das geschwänzte sonett schon im 17. jh., dann aber auch z. b. von A. W. v. Schlegel und Tieck angewendet worden als spottgedicht gegen ihren gegner Merkel:

Ein Knecht hast für die Knechte du geschrieben,
Ein Samojede für die Samojeden.
Du möchtest gern Vernunft und Freiheit reden;
Doch ist dein eigner Geist leibeigen blieben.

Aus Ländern fort, in Städten umgetrieben,
Quousque tandem wirst du dich entblöden?
In Kneipen, Klubs, Merkuren deine schnöden
Unwürdgen Merkelwürdigkeiten üben?
Dir ist es Freiheit, frei und frank zu klatschen,
Dir Charité, sie selbst noch auszumerkeln,
Genie, in Hennings Genius dich zu betten.
Kamst du nur darum von den fernen Letten,
Im Dreck der Menschheit überall herum zu patschen?
Rückkehr ins Vaterland, um da zu ferkeln!
Journale fürchtet Merkeln!
Merklich zeigt er verkleinernde Natur:
Schon ward durch ihn Merkur zum Melkelnur.

II. Die Terzine.

§ 225.

Eine andere form der romanischen reimstrophen sind die italienischen terzinen (*terza rima*). Es sind dies dreizeilige strophen, meistens aus jambischen fünffüsslern bestehend, von denen die erste zeile mit der dritten reimt, die eingeschlossene zeile aber den reim für die erste und dritte zeile der folgenden terzine abgibt. Die reihe dieser dreizeiligen strophen schliesst mit einer vierzeiligen strophe ab, indem der mittelreim der letzten terzine noch einmal aufgenommen wird, also: aba, bcb, cdc, ..., mnm, non, opop.

Diese alte italienische form ist zuerst von Paul Melissus Schede in seiner psalmenübersetzung 1572 mit vers communs nachgeahmt worden, z. b. Psalm 37 (Wackern. Leseb. II, 125):

Nit meng dich ein, gesellig aus nacheifer,
Mit böswichtern uf diser schnöden welt,
Noch ubers gluck boser schelk neidisch eifer:
Dan uf di letzt zum sturtz nidergefelt
Wird man s' im schnips als wisengras abmeen,
Unt waern hinfaln wie grunes kraut am felt.
Hoff auff den Hern, fleis dich guots zu begeen,
Bewon das land zur bleibunge gewies,
Aller notturft dich ner treulich verseen. *etc.*

sodann im 17. jahrhundert; doch ist sie erst in der neueren zeit durch die romantische schule ausgebildet worden. So von

A. W. von Schlegel in dem spottgedicht »Kotzebues reisebeschreibung« (Wackern. Leseb. II, 1288—92):

Die Welt bin ich umreist; lasst euch erzählen,
Ihr Fördrer der Cultur und Philanthropen!
Es wird dabei nicht an Erbauung fehlen.
Man sandte mich, wie einst zum Vieh Aesopen,
Zu Völkern, welche Meiners nennt mongolisch,
Wo man Schamanen kennt und keine Popen.
Doch glaubten diese Heiden echt katholisch
An meines Universalgeists Offenbarung
Und fanden meine Sendung apostolisch.

»Deutschland hegt die unzählgen Nationen,
Die du besucht, im heimischen Reviere:
Hier ist Kotzbutzkoi, und hier sollst du wohnen.«
Da wacht ich auf; die Spuren der Rennthiere
Zum Zeichen, dass ich nur gereist im Schlummer,
Sah ich noch stehn auf manchem Riess Papiere
Und schickt es gleich zum Druck zu Gotthelf Kummer.

A. v. Chamisso »Salas y Gomez«:

Salas y Gomez raget aus den Fluten
Des stillen Meers, ein Felsen kahl und bloss,
Verbrannt von scheitelrechter Sonne Gluten,
Ein Steingestell ohn alles Gras und Moos,
Das sich das Volk der Vögel auserkor
Zur Ruhstatt im bewegten Meeresschoss.
So stieg vor unsern Blicken sie empor,
Als auf dem Rurik »Land im Westen! Land!«
Der Ruf vom Mastkorb drang zu unserm Ohr.

Es dient der Stein, worauf er litt, dem Todten
Zur Ruhestätte wie zum Monumente,
Und Friede sei dir, Schmerzenssohn, entboten!
Die Hülle gibst du hin dem Elemente;
Allnächtlich strahlend über dir entzünden
Des Kreuzes Sterne sich am Firmamente,
Und was du littest, wird dein Lied verkünden.

Vgl. ferner Rückert »Edelstein und Perle« und »Wein und Weinen«.

III. Die Ottave oder Stanze.

§ 226.

Die ottave oder die stanze (*ottava rima*), die epische strophe Ariosto's und Tasso's besteht aus jambischen fünfsilblern mit weiblichem reim:

ababab cc,

sodass die ottave ähnlichkeit hat mit der dreiteiligen deutschen strophe, indem sich die beiden letzten zeilen als abgesang betrachten liessen.

Auch diese italienische reimstrophe ist schon im 17. jh. bei uns versucht worden, z. b. von Harsdörffer in der übersetzung der »Diana« und von andern. Aber die meisten ottaven jener zeit sind nur in bezug auf die reimstellung, nicht aber in bezug auf den bau der verse als ottaven zu betrachten, und auch das gesetz, dass die reime durchweg weiblich sein müssen, blieb unbeachtet; so bestehen sie z. b. bei A. Gryphius »der Weicher-Stein« aus vier- und fünffüssigen trochäen:

Meine Lippen sind mir zwar
Schier bey jenem Leichenstein erstarret,
Der mit samt der Todten-Baar
Ward in seiner Väter Grab verscharret,
Weil ich weiss die Gefahr,
Die bey unserm Stein annoch verharret;
Jener durch des Himmels Rath
Gäntzlich überwunden hat.

Dennoch bin ich ob betrübt
Durch Bedencken, was vor grosse Steine
Uns die Noth aufs Hertze gibt,
In dem auch die schlaffenden Gebeine
Derer die Gott hoch gelibt
In dem Mittel Christlicher Gemeine
In der Gruft nicht sicher ruhn,
Unsers Steines Art darthun. *etc.*

bei Dietrich von dem Werther (Goedeke s. 289—291) aus alexandrinern. Auch Brockes hat die strophe in freierer weise nachgebildet.

§ 227.

Eingebürgert aber wurde die ottave erst von W. Heinse in seinem »Laidion«, dann aber namentlich von Goethe (jedoch nicht mit durchweg weiblichen reimen) durch die strophen der »Zueignung« und der »Geheimnisse«, von den Romantikern u. a. Auch Platen bediente sich ihrer häufig (in einzelnen gedichten, im romantischen Oedipus, in der verhängnisvollen Gabel), z. b. IV, 53:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme,
Die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
Die du, der Schönheit und des Lebens Amme,
Die Welt ernährst und immer neu gestaltest;
Vestalin, die du des Gedankens Flamme
Als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest:
Lass uns den Blick zu dir zu heben wagen,
Lehr uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen.

Ernst Schulze in der »Bezauberten Rose«, hat männliche und weibliche reime, z. b. 3, 21:

Indes umschwamm des Berges grüne Höhen
Entfernter schon der Sonne goldner Schein,
Das Abendroth liess seine Schleier wehen,
Und hüllte rings das Thal in Rosen ein,
Und spielend floss der Kühle lindes Wehen
Von Blatt zu Blatt holdlispelnd durch den Hain
Der reife Tag begann beim späten Scheiden
Sich in des Herbstes bunten Glanz zu kleiden.

Da scholl vom Schloss aus silbernen Trompeten
Durchs weite Thal ein feierlicher Klang,
Der fern umher, wohin die Lüft' ihn wehten,
Durch Berg und Thal, durch Hain' uud Grotten drang.
Rings schwiegen jetzt die Cymbeln und die Flöten,
Der laute Tanz, der fröhliche Gesang,
Und jeder Gast, vom hellen Ton getroffen,
Schien schweigend jetzt ein schönres Fest zu hoffen.

Wielands stanzen im Oberon sind völlig willkürlich und regellos gebildet und haben mit der wirklichen stanze nichts anderes als die zahl der zeilen gemein.

Anm. In dem Epigramm »Rhythmische Metamorphose« äussert sich Platen über die ottave:

Episch erscheint in italischer Sprache der Ton der Oktave;
Doch in der deutschen, o Freund, athmet sie lyrischen Ton.
Glaubst du es nicht, so versuchs! der italische wogende Rhythmus
Wird jenseits des Gebirgs klappernde Monotonie.

und Schiller in dem epigramm »Die achtzeilige Stanze«:

Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende. Dreimal
Fliehest du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.

§ 228.

Die sogenannte sicilianische stanze (*Siciliana*) hat nur zwei reime:

ababababb.

Auch diese form ist nachgeahmt worden, namentlich von Rückert, der sie 1820 eingeführt hat, in den Sicilianen z. b.:

Ich schaukelte durchs Meer auf schwankem Kahne
Und macht auf einem Blüteneiland Rast.
Da stand vor mir mit schimmerndem Altane
Gebaut aus Rosendüften ein Palast.
Die Sonne wehte drauf als goldne Fahne,
Mich blendete der zauberische Glast.
Doch an der Pforte stand die Fee Morgane
Und sprach mit Lächeln: Komm, du bist mein Gast.

§ 229.

Eine andere nebenform der ottave ist die neunzeilige englische stanze oder die Spenserstanze, von Eduard Spenser im 16. jh. in *Fairy Queen*, zuletzt besonders von Byron (*Childe Harold's pilgrimage*) angewendet. Sie ist eine ottave mit angehängtem alexandriner und der reimstellung

abab bcb cc

(weiblich oder männlich). In Deutschland ist sie nur von übersetzern gebraucht, z. b. von Zedlitz (Ritter Harolds Pilgerfahrt):

Ein Staat von Königen, Männer von Rom!
Italien, das noch schön seit dieser Zeit,
Du bist der Garten dieser Welt, der Dom,
Dem Reiz die Kunst wie die Natur verleiht.
Was gleicht dir, selbst in der Verfallenheit?
Dein Unkraut selbst ist schön! die Wüstenein
Sind reicher hier als sonst wo Fruchtbarkeit,
Die Feste glorreich! Fleckenloser Schein
Hüllt noch mit ewgem Reiz selbst deine Trümmer ein!

IV. Das Ritornell.

§ 230.

Das italienische ritornell besteht aus dreizeiligen terzinenartig gebauten strophen, jedoch mit dem unterschied, dass die mittelzeile nicht, wie bei den terzinen, den reim für die aussenzeilen der folgenden strophen anschlägt, sondern reimlos steht oder höchstens durch assonanz des schlussworts an den reim der aussenzeilen der strophe anklingt. Zuweilen sind aber nicht die erste und dritte, sondern die erste und zweite oder die erste und dritte zeile gereimt, oder alle drei zeilen sind nur durch assonanz mit einander verbunden. Das üblichste versmass sind fünffüssige jamben; doch ist häufig die erste zeile jeder strophe kürzer als die beiden andern.

Das ritornell ist erst durch Romantiker a. 1822 bei uns eingeführt worden, vgl. z. b. Rückert's Ritornelle:

O Herrin unbegrenzter Schönheitsreiche!
Ich messe meiner Liebe Himmelsstriche
Und fürchte nicht, dass ich an macht dir weiche.

Wenn ichs von dieser schönen Wang erwerbe,
Dass sie um mich anlegt der Trauer Farbe,
So soll man mich beneiden, wenn ich sterbe. *etc.*

oder von W. Wackernagel Die Alpenrose:

O Alpenrose!
Vergönne mir, dass ich dich lob und preise:
Vergönns dem Winde, dass er mit dir kose.

O Alpenrose!
Ich bin der Wind, doch nicht in Windes Weise:
Ich nehme nur dein Lob mit auf die Reise.

O Alpenrose!
Hier vor den Leuten lob ich dich in Versen!
Mit mir und dir allein thu ichs in Prose. *etc.*

Beliebt ist die verwendung der assonanz (§ 161), z. b. in Wilh. Müllers »Ständchen in Ritornellen aus Albano«:

In meines Herzens Mitte blüht ein Gärtchen,
Verschlossen ist es durch ein enges Pförtchen,
Zu dem den Schlüssel führt mein liebes Mädchen.

Es ist April. Komm, wolle dich nicht schämen,
Und pflücke dir heraus die liebsten Blumen!
Sie drängen sich entgegen deinen Händen.

V. Die Sestine.

§ 231.

Auch die sestinen verdanken wir den Italienern; es sind sechs sechszeilige strophen, auf welche eine dreizeilige als abschluss folgt. Die einzelnen strophen sind in sich reimlos, aber die endwörter der sechs zeilen der ersten strophe kehren als solche in jeder der folgenden strophen wieder, nur in anderer ordnung, jedoch so, dass das endwort der letzten zeile einer strophe das reimwort der ersten zeile in der folgenden strophe wird; die dreizeilige schlussstrophe wiederholt die sechs endwörter in der anfänglichen ordnung, indem sie eins in die mitte, ein anderes ans ende jeder zeile stellt.

Nach der strengsten regel ist aber auch noch die verteilung der endwörter innerhalb der sechs ersten strophen an feste normen gebunden: das endwort der ersten zeile aus der vorangehenden strophe wird zum endwort der zweiten zeile in der nächstfolgenden strophe, das der fünften zeile wird zum endwort der dritten, das der zweiten zum endwort der vierten, das der vierten zum endwort der fünften und das der dritten zum endwort der sechsten zeile; das strenge schema ist somit:

1) abcdef
2) faebdc
3) cfdabe
4) ecbfad
5) deacfb
6) bdfeca
7) abcdef.

Doch ist diese strenge regel nicht immer von den deutschen nachahmern eingehalten worden. Schon im 17. jh. wurden deutsche sestinen versucht von Opitz (Werke, Amsterdam 1645 II, 289), Schottel (s. 975—977) und andern.

VI. Das Triolet.

§ 232.

Das triolet der Italiener dient uns bei satirischen epigrammen. Es ist eine achtzeilige strophe von jambischen oder trochäischen versen mit zwei wiederkehrenden reimklängen; die beiden ersten verse enthalten das thema des gedichts und kehren am ende wörtlich wieder; ausserdem wird die erste zeile als vierte zeile wörtlich wiederholt. Vgl. z. b. Gleim Triolet:

Ein Triolet soll ich ihr singen?
Ein Triolet ist viel zu klein,
Ihr grosses Lob hineinzubringen.
Ein Triolet soll ich ihr singen?
Wie sollt ich mit der Kleinheit ringen,
Es müsst ein grosser Hymnus sein!
Ein Triolet soll ich ihr singen?
Ein Triolet ist viel zu klein.

A. W. v. Schlegel Triolet an Merkel:

Mit einem kleinen Triolet
Will ich dir, kleiner Merkel, dienen.
Verwirrst du mächtige Terzinen
Mit einem kleinen Triolet?
Ei ei! bei solchen Kennermienen!
Schon wies ich einst dir das Sonett.
Mit einem kleinen Triolet
Will ich dir, kleiner Merkel, dienen.

Doch wird die wörtliche wiederholung der zeilen nicht immer in ihrer ganzen strenge festgehalten; z. b. Hagedorn Der erste May:

Der erste Tag im Monat May
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich und gestand dir frey
Den ersten Tag im Monat May,
Dass dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständnis dir gefallen,
So ist der erste Tag im May
Für mich der glücklichste von allen.

Rückert:

Einen Kreuzer gäb ich hin,
Könnt ich in dein Herz dir sehen
Aber wär es nun geschehen
Und ich säh nichts Gutes drin,
Hundert Kreutzer gäb ich hin,
Hätt ich lieber nichts gesehen.
Darum dir ins Herz zu sehen
Geb ich keinen Kreuzer hin.

und Platen Triolet:

Und mustest du verschwinden
So schnell als ich dich fand?
Wie vor Novemberwinden
Die letzten Blümchen schwinden —

Noch wähn ich zu empfinden
Den linden Druck der Hand!
Und mustest du entschwinden
So schnell als ich dich fand?

Auch variiert zuweilen die zahl der zeilen, indem triolette bis zu zwölf zeilen vorkommen.

§ 233.

Das sogenannte rondel oder dreifache triolet besteht aus drei achtzeiligen trioletten, z. b. Hagedorn Die Empfindung des Frühlings:

Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neu begrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur.
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neu begrünte Flur!

Du Stille voller Freuden,
Du Reizung süsser Lust!
Wie bist du zu beneiden,
Du Stille voller Freuden!
Du mehrest in uns beiden
Die Sehnsucht treuer Brust.
Du Stille voller Freuden,
Du Reizung süsser Lust!

Ihr schnellen Augenblicke!
Macht euch des Frühlings werth!
Dass euch ein Kuss beglücke,
Ihr schnellen Augenblicke!
Dass uns der Kuss entzücke,
Den uns die Liebe lehrt.
Ihr schnellen Augenblicke,
Macht euch des Frühlings werth!

VII. Das Madrigal.

§ 234

Das madrigal (schäfergedicht) ist ein einstrophiges epigrammartiges gedicht von sechs bis fünfzehn, meist aber sieben

zeilen, in welchen, häufig neben einer waise, zwei bis drei reimklänge sich wiederholen (Gödeke s. 308). Ein besonderer unterricht im madrigal wurde 1653 von Kaspar Ziegler herausgegeben. Beispiele sind Uhland Lob des Frühlings:

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!
Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch grosser Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

Goethe Blumengruss:

Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüss dich viel tausendmal!
Ich hab mich oft gebücket,
Ach wol ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Viel hunderttausendmal.

Platen Zu einer Anthologie:

Was fehlet bei so viel Gesängen,
So fragst du, Shakespeare nur allein?
Ich konnt ihn in dies Buch nicht zwängen,
Er ist zu gross, es ist zu klein.
Zu wählen unter seinen Klängen,
Das möchte wol verwegen sein:
Zusammen lässt sich manches drängen,
Ihn aber steckt man gern in Bausch und Bogen ein.

C) Strophen französischer Herkunft.

I. Die Quatrains.

§ 235.

Ein quatrain (viervers, vierling) bezeichnet eine gruppe von vier versen mit umarmenden reimen (abba). Ausgegangen ist diese form von Frankreich und war im 17. jh. für Epigramme stark im gebrauch, z. b. Martin Opitz (Amsterdam 1646 I, 351—369) in alexandrinern:

Du solst zum ersten gott, hernach die eltern ehren,
Solst recht sein und gerecht, solst trew und unverwand
Dem, der in unschuld schwebt, stets bieten deine hand;
Denn du wirst auch hernach von gott dein urteil hören.

Filip von Zesen (Helikon II, 40) in vers communs:

Der spiegel bricht, der schönheit zier vergeht,
Der leib nimmt ab, die röhte selbst mus weichen,
Das alter naht, die rohten lippen bleichen:
Was ist es dan, das wohl an dier besteht?

Chr. Wernicke in seinen Ueberschriften (Epigrammen):

Was gross ist, wird gefürcht; was klein ist, wird veracht;
Und dieses macht, dass wir geruhig niemals sitzen:
Lass uns den Himmel nur vor kleinen Feinden schützen,
Vor grossen nehmen wir uns selber wohl in Acht.

Logau in den Sinngedichten:

Andre mögen schlau und witzig,
Ich will lieber redlich heissen;
Kann ich, will ich mich befleissen
Mehr auf glimpflich als auf spitzig.

Lessing Sinngedichte:

Du, dem kein Epigramm gefällt,
Es sei denn lang und reich und schwer:
Wie sahst du, dass man einen Speer
Statt eines Pfeils vom Bogen schnellt?

Als Fell der Geiferer auf dumpfes Heu sich streckte,
Stach ihn ein Skorpion. Was meint ihr, dass geschah?
Fell starb am Stich? Ei ja doch, ja!
Der Skorpion verreckte!

Göckingk Advocatenstil:

Mein Advocat, Herr Weil, ist ohne Zweifel
Ein reicher Mann; schon ärmer ist Dieweil;
Dem Alldieweil ward wen'ger noch zu Theil;
Und Alldieweilen, das ist gar ein armer Teufel.

Platen Polizeiwissenschaft:

Auf jedem Feld wird angeschlagen,
Dass man die Blumen lasse stehen,
Und wenn ihr wollt spazieren gehen,
So müst ihr erst um Pässe fragen.

II. Das Rondeau.

§ 236.

Das aus dem Französischen stammende rondeau oder ringelgedicht (rundgedicht) besteht aus 12—14 zeilen,

die auf zwei strophen von ungleicher länge verteilt sind; jede schliesst mit den anfangsworten des gedichts als refrain. Der regel nach enthält das rondeau nur zwei sich wiederholende reimklänge, einen männlichen und einen weiblichen, z. b. Filip von Zesen (Helikon II, 34) in vers communs:

Es geht rund um. Ein trunk schmäkt auf den schincken,
Die rechte fasst das glass, und mit der linken
Führ ich den schlag, und singe hochdeutsch drein,
Ob ich schon itzt mus mit Holländisch sein.
Nuhn setz ich an, wil nach der reihe trinken,
Weil uns annoch die güldnen sternlein winken;
Nuhn schlagt die laut' und blaset mit dem zinken:
Was ficht uns an die allgemeine pein!
Es geht rund um.

Das glass ist aus: nuhn lass ichs wieder sinken;
Hab' ichs folbracht, so lass' ichs mich bedüncken,
Sie lebe noch von unsrem klaren wein.
Wohl! Nachbar, lass dier wieder schenken ein;
Auf Rosemund gesundheit solstu trinken.
Es geht rund üm.

und ein anderes in anapästischen versen (Helikon II, 127).

Es finden sich aber auch abweichungen von der strengeren regel; so z. b. bei folgendem in alexandrinern abgefassten achtzeiligen ringelgedicht des Filip v. Zesen (Helikon II, 33):

Ei nun zu guter nacht! mein sinn ist abzuscheiden:
Ich mus dich, edles land, mit widerwillen meiden,
Die Muld' ist selbst betrübt; ich bin auf nits bedacht,
Als bloss auf diese wort: ei nun zu guter nacht!

Dein bruder, trauter freund, dein lieber und geträuer,
Wie du ja nennest mich, fühlt deiner liebe feuer,
Und nimmt die feste träu und freundespflicht in acht,
Und sagt zuletzt, wie vor: ei nun zu guter nacht!

Im 18. jh. war diese form sehr beliebt, vgl. z. b. von Nik. Götz, Erstes Rondeau: Nach einem französischen Dichter aus dem 14. Jahrh.:

Des schönen Frühlings Hoffurier
Bereitet wieder das Quartier;
Und spreitet über unser Gosen
Tapeten von beliebter Zier,

Durchstickt mit Veilgen und mit Rosen.
Des schönen Frühlings Hoffurier
Bereitet wieder das Quartier.

Cupido lag, als wie erstarrt,
Im Schnee des Februar verscharrt;
Itzt tanzt er unter Aprikosen
Und alles ist in ihn vernarrt.
Ein jedes Herz, ihm liebzukosen,
Ruft: rauher Winther fleuch von hier;
Des schönen Frühlings Hoffurier
Bereitet wieder das Quartier.

D) Strophen spanischer Herkunft.

I. Die Decime.

§ 237.

Die decime, eine aus dem Spanischen stammende zehnzeilige strophe, besteht aus zwei sonettenquartetten (abba und cddc), zwischen welche zwei zeilen eingeschoben werden, die erste mit dem aussenreim des ersten, die zweite mit dem des zweiten Quartetts, also

abba|ac|cddc.

Die einzelnen verszeilen aber sind vierfüssige trochäen. Nachgeahmt ist die decime erst in der zeit der romantischen schule, z. b. von L. Tieck in seinem drama »Octavian«:

Wie der Falke sein Gefieder
Schüttelt und die Schellen klingen,
Er mit seinen kühnen Schwingen
Aufsteigt, auf die Beute nieder
Stürzet aus der Höhe, wieder
Sich emporreisst, ungeblendet,
Und dem Tag den Blick zuwendet:
Also will ich zu ihm fliegen
Und den Grimmigen besiegen;
Alle Furcht ist dann geendet.

§ 238.

Üblich ist die decime in der ebenfalls aus Spanien stammenden glosse, einem lyrischen reflectirenden gedicht, welches in vier decimen ein aus vier trochäischen versen bestehendes

thema derart commentirt, dass die schlusszeile jeder decime durch eine zeile des themas gebildet wird; z. b. L. Tieck Prolog zum »Octavian« mit dem thema:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

A. W. von Schlegel »Die Sprache der Liebe« auf das thema:

Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern,
Alles, was sie will, verschönen.

und L. Uhland »Der Recensent« auf dasselbe thema. Es werden jedoch auch andere strophen als decimen zur glosse verwendet.

II. Die Cancion.

§ 239.

Die cancion, von den Romantikern den Spaniern entlehnt, ist zweistrophig, der ausgang vom dopppelten umfang des eingangs; die erste strophe enthält den grundgedanken, der in der ersten hälfte der zweiten strophe modificirt wird und am schluss mit denselben reimen, wenn auch nicht ganz mit denselben worten wiederkehrt; das versmass bilden vierfüssige trochäen; z. b. F. W. Riemer:

Was vor andern Frauen allen
Dich, nur dich, so einzig schmückt,
Was an dir uns so entzückt,
Will dir selbst nicht mehr gefallen?

Lass den andern die Begierde,
Kleiden sie sich gern nach dir!
Nicht der Schmuck ist deine Zierde,
Du bist ja des Schmuckes Zier!
Und was du vor andern allen
Mehr geschmückt, als dich es schmückt,
Lass es auch, weils mich beglückt,
Lass es länger dir gefallen!

Es finden sich aber im Deutschen auch freiere nachahmungen; z. b. Fr. von Schlegel »Der Knabe«:

Wenn ich nur ein Vöglein wäre!
Ach wie wollt ich lustig fliegen,
Alle Vögel weit besiegen!

Wenn ich so ein Vogel bin,
Darf ich alles, alles haschen,
Darf die höchsten Kirschen naschen,
Fliege dann zur Mutter hin.
Ist sie bös in ihrem Sinn,
Kann ich lieb mich an sie schmiegen,
Ihren Ernst gar bald besiegen.

Bunte Federn, leichte Flügel
Dürft ich in die Sonne schwingen,
Dass die Lüfte laut erklingen,
Weiss nichts mehr von Band und Zügel.
Wär ich über jene Hügel,
Ach dann wollt ich lustig fliegen,
Alle Vögel weit besiegen.

Davon verschieden ist die canzone (chanson), ein reimgebäude provençalischen ursprungs, bestehend aus strophen von elf, dreizehn oder sechzehn zeilen mit weiblichen reimen und künstlicher reimverschlingung. Letztere ist bei den elfzeiligen strophen in der regel:

abc|abc||cddee,

bei den dreizehnzeiligen:

abc|bac||cdeedff

und bei den sechzehnzeiligen:

abc|bac||cdeeddfgfg.

Indess gibt es auch noch freiere formen. Glück hat die canzone bei uns nicht gemacht; sie ist von Schlegel, Brentano u. a. angewendet worden, aber spielerei geblieben.

E) Orientalische Strophen.

§ 240.

Das persische ghasel (schmeichelgedicht), dessen charakter Platen als »schelmisches getändel« bezeichnet, ein kleines lyrisches gebilde von 10—20, höchstens 30 zeilen, dem lob des des freundes, der ruhe, des schenkens, des weins u. dgl. gewidmet. Das erste verspaar und der zweite vers jedes folgenden

paars haben dasselbe reimwort, während die übrigen zeilen (3., 5., 7., ...) reimlos bleiben. Nicht selten kehren anstatt desselben reimworts nur dieselben reimklänge an den bezeichneten stellen wieder. Oft beschränkt sich der reim nicht auf das schlusswort, sondern erstreckt sich auf ein oder mehrere demselben vorausgehende wörter, oder der reimlose vers eines verspaars wird mit dem reimtragenden vers desselben paars durch innenreim verbunden. Der bau der einzelnen verse ist der wahl des dichters frei gelassen; doch wird ein längeres gleichmässig fortschreitendes versmass vorgezogen.

Das ghasel wurde durch Fr. Rückert (1821) bei uns eingeführt, namentlich Platen und G. Pfizer haben davon gebrauch gemacht; z. b. Fr. Rückert (bloss mit wiederkehr des reimklanges) »Die Entflohne«:

Wie die Sonne sinkt am Abend,
Sich in goldnen Glanz begrabend;
Wie der Lenz vom Herbste flüchtet,
Im Entfliehn mit Duft noch labend,
Wie die schöne Jugendgöttin
Auf dem Ross der Zeit hintrabend,
Wie das Leben in den Händen
Unerfüllte Wünsche habend:
Also flohst du Sonne, Frühling,
Jugend, Leben, lustbegabend,
Und Hafis, dir ferne, fühlet
Sterben, Alter, Herbst und Abend.

Platen II, 9:

Dir, edler Jüngling, bring ich heut ein Lied,
Dir, schöner Freund, sei stets erneut ein Lied!
Du bist mir Schah des Morgenlands, und ich
Der Sänger Barbud, der dir beut ein Lied.
Ein Paradiesesvogel bin ich dir,
Der eine Feder auf dich streut, ein Lied.
Ein Lied hat Flügel zwar, doch komm zurück,
Denn gar so weit zu fliegen scheut ein Lied!
Frommts, wenn im Traum ein Dichter dichtete,
Wenn ihn des Morgens nicht erfreut ein Lied?

und Graf Strachwitz:

Ich singe und sage, du hörst es nicht,
Ich weine und klage, du hörst es nicht,
Ich singe im heiligen Graun der Nacht,
Ich singe am Tage, du hörst es nicht;
Ich singe wol mächtig wie Donnerhall
Zum Wetterschlage, du hörst es nicht.
Ich singe wol leise wie Westeskuss
Im Rosenhage, du hörst es nicht;
Und wenn ich zum Liede auch Blitz und Sturm
Zusammenschlage, du hörst es nicht.
Und was ich auch immer in Leid und Lust
Und Liebe trage, du hörst es nicht.

§ 241.

Die persische casside ist ein ernsteres und meist auch längeres gedicht, dessen inhalt kriegsgesänge, todtenklagen um gefallene helden u. dgl. bilden. In der form aber unterscheidet sie sich nicht von dem ghasel; z. b. Platen II, 67 (trochäische octonare):

Während Blut in reichen Strömen floss dem Wahne, floss der Zeit,
Standst du, Held, auf beiden Ufern, ragend als Koloss der Zeit,
Tief zu sich herabgezogen alles Grosse hatten sie,
Doch du kamst und herrschtest mächtig überm kleinen Tross der Zeit:
Fürsten hielten dir den Bügel, Kaiser dir den Baldachin,
Unter deinem Schenkel stöhnte das gezähmte Ross der Zeit.
Was nur Scheinverdienst erheuchelt, tratst du nieder in den Staub,
Nahmst des Glücks Tribut zum Opfer, nahmst den Zoll und Schoss der Zeit:
Sei das Glück denn laut gepriesen, sammt den Gaben, die's verschenkt;
Wer's gewann, genoss des Lebens, wer's erfuhr, genoss der Zeit!
Aber hütet euch, Beglückte; denn die Menge ras't um euch,
Stets belagert sie den stolzen Kastellan im Schloss der Zeit:
Mancher Pfeil, o Held, durchbohrte deine starke Brust von Erz;
Aber Namen, gross wie deiner, fürchten kein Geschoss der Zeit.

Ebenso ist Fr. Rückert's Frühlingshymne eher eine casside als ein ghasel zu nennen.

§ 242.

Ahnlich den französischen quatrains werden persische vierzeiler zu sinngedichten verwendet. Nur haben sie das eigentümliche, dass der erste, zweite und vierte vers durch

denselben reimklang, der sich häufig (wie bei dem ghasel) auf mehrere wörter erstreckt, gebunden sind, während der dritte vers reimlos bleibt; z. b. Fr. Rückert:

Wasser geträufelt in durstigen Mund
Löscht es den Durst nicht, so brennts nur im Schlund.
Soll ich verschmachten, so kann ichs allein;
Willst du mich laben, so sei's auf den Grund.

und Platen (jambische septenare):

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her;
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her.
Es wurzelt ja so fest ihr Fuss im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Andere beispiele s. Platen II, 82—84.

§ 243.

Die makamen sind rhetorisch-poetische übungsstücke der Araber, von Fr. Rückert mit staunenswerter meisterschaft frei nachgebildet in dem buche »Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri«. Die Makame ist ein unterhaltender vortrag, nach unsrer art eine erzählung oder novelle; mehrere dergleichen über einen gemeinsamen gegenstand und locker zu einem ganzen zusammengereiht bilden alsdann, was wir einen roman nennen, wie eben das genannte werk des Hariri einer ist. Die form der rede ist in allen makamen gereimte prosa (eine art knittelverse), in welche ghaselen eingestreut sind. Beispiele aus Rückerts buch liefert Wackern. Leseb. II, 1570 ff.

§ 244.

Die verse des altindischen epos, die çloken, tragen in der mitte eine feste cäsur, weshalb die Inder jeden einzelnen vers als einen doppelvers ansahen; je zwei solche doppelverse bildeten eine strophe. Die verse sind, was den rhythmus betrifft, sehr frei gehalten und hauptsächlich durch synkope der senkungen ausgezeichnet. Sie sind bei uns nur in übersetzungen aus dem Indischen nachgeahmt worden, z. b. von Franz Bopp:

Als vernommen die Reizvolle, was der Führer verkündet ihr,
Mit dem Zuge zugleich ging sie voll von Sehnsucht nach dem Gemahl.
Nach langer Zeit hierauf aber im grossen Walde grauenvoll
Vielbeglückend ein Teich bot sich Lotosumduftet, ausgedehnt,
Ihren Blicken dar, anmuthig, sein Strand gras- und gehölzereich,
An Blumen reich sowie Früchten, von Vögeln mancher Art besucht,
Mit frischer Flut das Herz fesselnd, wegen des Wassers Lieblichkeit.

F) Altdeutsche Strophen.

§ 245.

Mit der wiederbelebung des minnesangs, des englischen und deutschen volksliedes zu den zeiten eines Herder und Bürger kam die fülle der altdeutschen strophenformen (vgl. § 81 ff.) in die neuere poesie. Den lyrischen strophen folgten im 19. jahrhundert die epischen, und es hat namentlich die Nibelungenstrophe (oder modificationen derselben) anklang gefunden. Zacharias Werner (1803) ist damit vorangegangen, Tieck und Fouqué folgten, Uhland hat die Nibelungenstrophe durch seine 1815 bekannt gewordenen dichtungen wieder populär gemacht.

In der lyrik ist namentlich die vierzeilige strophe mit gekreuztem reim (§ 105) in aufnahme gekommen, seitdem Heine sie bevorzugte (Heinestrophe). Ihre englische form (Chevy-chase-strophe) hatte Klopstock (Heinrich der Vogler 1749) reimlos versucht. Gleim hat diese strophe für seine Preussischen Kriegslieder gewählt und ihr überschlagenden männlichen reim gegeben.

Marburg. Universitäts-Buchdruckerei (R. Friedrich).

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung in Marburg i. H.

Deutsche Grammatik.

Kurzgefasste Laut- und Formenlehre

des

Gotischen, Alt-, Mittel- und Neuhochdeutschen

von

Friedrich Kauffmann.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

gr. 8. VI, 108 S. M. 2.10, cartonniert M. 2.40.

Anfangsgründe

der

Deutschen Grammatik

zunächst

für die obersten Klassen der Gymnasien.

III.

Wortbildungslehre

von

Dr. A. F. C. Vilmar.

gr. 8. 47 S. M. —. 60.

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung in Marburg i. H.

Bilderatlas

zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur.

Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte.

Nach den Quellen bearbeitet von

Dr. Gustav Könnecke.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Siebentes bis elftes Tausend.

56 1/2 Bogen in Gross-Folio, enthaltend

2200 Abbildungen und **14 Kunstbeilagen**, wovon **2** in **Heliogravüre** und 5 in **Farbendruck**.

Preis Mk. 22,— in reichem stilgemässem Einbande Mk. 28,—
auch zu beziehen in 11 Lieferungen à Mk. 2,—.

Was der Titel verspricht, leistet das stattliche Foliowerk, schon in seiner ersten Auflage thurmhoch erhaben über die Speculationsbücher mit schlechtem Text und mehr oder weniger guten Illustrationen, vollauf, und der alte, mehr als ein Viertel umfassende neue Bestand zeugt rühmlich für die Kenntnisse, den Spüreifer, den Geschmack des Marburger Archivraths. In klarer Gliederung, mit knappen, zuverlässigen Erläuterungen führt uns Könnecke, überall weislich wählend und stets am rechten Orte sparsam oder freigiebig, durch die lange Galerie deutscher Schriftstellerei, indem er anfangs auch Gothen und Scandinavier heranruft. Er berücksichtigt die Wissenschaft, soweit sie unmittelbar zur Nation gesprochen hat, und geleitet die Dichtung bis zu Sudermann und Hauptmann. Wir können diesen Atlas aufs Wärmste empfehlen. Deutsche Rundschau.

„Zählt man die monumentalen Werke der deutschen Litteraturgeschichte auf, dann wird das grossartige Sammelwerk Könneckes an erster Stelle genannt werden müssen; denn mehr wie jedes andere steht es in innigem Zusammenhange mit der Geschichte unserer Litteratur, zu der es eine Ergänzung im edelsten Sinne des Wortes ist. Unsere Litteraturgeschichte ist so reich an Reliquien, an alten Handschriften, Bildnissen, kurz an charakterischen — documents litteraires —, dass es wahrlich einer sicheren Hand, eines gediegenen Führers und Gelehrten bedurfte, um daraus ein brauchbares Kompendium oder, wie der Titel des Werkes richtig andeutet, einen Atlas für die Geschichte unserer Litteratur zu schaffen. Was nur irgend für die letztere von Belang sein konnte, ist hier mit Fleiss und Verständnis zusammengetragen; eine vorzügliche Ausstattung verleiht insbesondere den Porträts, welche in reicher Fülle das uns vorliegende Bilderwerk zieren, einen hohen Wert. Handschriften und Druckproben machen in ihrer sorgfältigen Wiedergabe den Eindruck der Unmittelbarkeit. Welche Unsumme von interessantem Material aber in dem Werke vereinigt ist, dafür mögen Zahlen sprechen; denn nicht weniger als 2200 Abbildungen und 14 blattgrosse Beilagen bilden den illustrativen Inhalt. . . . . Es ist ein Werk, das deutscher Gründlichkeit und Gelehrsamkeit wahrhafte Ehre macht".

Allgem. Kunstchronik.